

А.И.Демченко

**КОНЦЕПЦИОННЫЙ МЕТОД
МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО
АНАЛИЗА**

*Учебное пособие
для музыкальных вузов*



Издательство «Композитор»
Москва, 2010

ББК 85.31
Д-30

Д-30 А.И.Демченко. Концепционный метод музыкально-исторического анализа. — М.: Издательство «Композитор», 2010. — 88 с.

В учебном пособии доктора искусствоведения, профессора А.И.Демченко даётся обоснование концепционного метода музыкально-исторического анализа и предлагаются конкретные образцы его практического применения.

Издание предназначено для педагогов и студентов музыкальных вузов. Может использоваться также в преподавании музыкально-исторических дисциплин в музыкальных училищах и колледжах.

ISBN 5-85285-354-2

Д $\frac{4905000000-008}{082(02)-10}$ Без объявл.

ISBN 5-85285-354-2

© Демченко А.И., 2010
© Издательство «Композитор», 2010

О КОНЦЕПЦИОННОМ МЕТОДЕ

В предлагаемом учебном пособии речь пойдёт об анализе отдельно взятого музыкального произведения, что является в изучении истории музыки ключевым моментом, поскольку, как бы ни акцентировалось осмысление музыкально-художественного процесса в целом, точкой опоры в учебном курсе было и остается конкретное знание наиболее значительных сочинений.

В музыковедческой науке и педагогике используются различные методы музыкально-исторического анализа — от последовательно-описательного до проблемно-обобщающего. Распространённым недостатком при этом является то, что рассмотрение произведений подчас выливается в сумму разного рода наблюдений, аспектов, ракурсов, не связанных логикой единого, цементирующего стержня.

В качестве такого стержня эффективнее всего может служить концепционная основа произведения. Именно концепция как идейно-содержательный субстрат, к выражению которого в конечном счёте (осознанно или интуитивно) стремится художник, является высшим объединяющим фактором, сводящим в смысловую целостность всё и вся в данной композиции. При подобном подходе удаётся нацелить анализ на ту сверхзадачу, которая определяет суть рассматриваемого произведения, и одновременно способствовать преодолению трёх взаимосвязанных дефектов, довольно широко бытующих в практике музыкально-исторического анализа: констатационность — описательность — технологизм.

Констатационность — это самодовлеющая информативность, фиксация фактов без их смыслового комментирования. Описательность — это констатационность на уровне конкретного музыкального анализа, то есть рассмотрение разного рода явлений вне их содержательной направленности. Технологизм — это лишённое целенаправленности перечисление средств выразительности (форма и её разделы, тональности и тональные планы, жанровая система произведения, мелодический склад, ритмические особенности, ладогармонические средства, типы фактуры, тембровые краски, композиционно-драматургические закономерности и т.д.).

Наиболее эффективный путь преодоления констатационности, описательности и технологизма видится в осмыслении анализируемого материала, в чёткой нацеленности на выявление его содержательной сущности. В этом случае анализ становится цепью доказательств выдвинутых мыслей и положений, и именно концепционность способна составить его прочный внутренний каркас, его «несущую конструкцию».

* * *

Суть концепционного анализа состоит в том, что во главу угла ставится выявление образно-смыслового содержания, и все компоненты аргументации (от общеисторических сведений до технологических выкладок) подчиняются раскрытию соответствующих аспектов. Иными словами, целью данного аналитического метода являются не средства выразительности, а собственно выразительность, то есть образ, характер, идея, концепция, возникающие на основе использования определённых средств. При этом осуществляется восхождение от специфически-музыкального к более широким, культурологическим и социологическим категориям, а через них — к осмыслению общечеловеческого содержания, заложенного в произведении. Следовательно, речь идёт о понимании музыки как художественного свидетельства породившей её эпохи, как искусства, моделирующего облик мира и человека присущими ему средствами.

Эволюция музыковедения во многом связана с постепенным усилением роли смысловых ориентиров. Всё чаще звучат суждения, подобные тому, которое находим у М.Друскина: «Не отдельные выразительные приемы, даже не метод композиции служит критерием для определения сути творчества того или иного композитора... Искать ключ надо не в определении звуковых систем (то есть не в изолированно рассматриваемом музыкальном языке, трактуемом как имманентная данность) и не в субъективных намерениях автора, а в сотворённой художественной реальности, в которой нашли отражение реальные драмы действительности» (6–31, 32).

Ныне музыкознание вплотную приближается к осознанному стремлению увидеть в художественной культуре не только свод всякого рода явлений, принадлежащих разным народам и эпохам, но и память времён, осмысление конкретно-исторического опыта эволю-

ционирующего человечества, отображение социума и внутреннего мира, двигательной-динамической и эмоционально-психологической сторон человеческого существования, жизненного стиля и общей атмосферы бытия. Б.Асафьев совершенно справедливо утверждал, что музыка «выражает всё, что составляет жизнь» (1–165). Трудно сомневаться в справедливости сказанного, если даже И.Стравинский, как известно, чуждавшийся проводить параллели между искусством и действительностью, мог заявить в одном из интервью: «Я — человек, который интенсивно идёт в ногу со временем. Оно выдвигает новые идеи, новые проблемы. Я невольно стремлюсь в своих сочинениях откликнуться на это» (17–51).

Актуальность подобного подхода в последнее время сознаётся всё отчётливее, в том числе и самими творцами музыки. Вот одно из мнений, принадлежащее современному композитору и непосредственно касающееся вузовского обучения: «Умение говорить о самом главном — не о нотах или структурах, а о наднотном, надструктурном существе музыки — такое умение как раз и не вырабатывается» (15–7).

* * *

Говоря о предлагаемом методе, необходимо отметить два момента, важных при концепционном осмыслении музыкально-художественного материала.

Вначале о соотношении музыкальной и внемузыкальной сторон в тех сочинениях, где есть авторская программа (хотя бы в виде заголовка) или литературный текст, когда произведение связано с каким-либо сюжетом или предполагает сценическую реализацию. Музыка в таких случаях чаще всего сохраняет определённую автономию, что, в частности, создаёт почву для различной интерпретации одного и того же литературного источника, причём в очень широкой амплитуде, вплоть до ситуации, когда слово и музыка могут оказаться в различных плоскостях.

Вот почему необходимо отказаться от знака равенства между внемузыкальным рядом и собственно музыкальным содержанием, отдавая безусловное предпочтение второму, исходя прежде всего из звуковой реальности. «Там, где есть музыка, она должна быть неограниченной владычицей» (18–339). Этот постулат, выдвинутый

И.С.Стравинским, своей категоричностью призван подчеркнуть необходимость отношения к музыке как к безусловно самостоятельному роду искусства. Исходя из этой установки, внемузыкальные элементы (программа, сюжет, текст, сцена, авторский комментарий) затрагиваются при концепционном методе только как привходящие и только в той мере, насколько они способствуют пониманию и дополнительной аргументации того, что выявлено в ходе анализа музыкальной выразительности.

Более частный момент — неизбежная актуализация исторической тематики. Напомним известное высказывание В.Белинского: «Мы вопрошаем и допрашиваем прошедшее, чтобы оно объяснило нам наше настоящее и намекнуло нам о нашем будущем» (4–18). Впоследствии эта мысль многократно варьировалась, и одна из таких вариаций принадлежит Р.Щедрину: «Обращаясь к событиям прошлого, мы всегда оцениваем и воспринимаем их с позиций дня сегодняшнего» (14–3). В конечном счёте подобные суждения подводят к выводу, что в строгом и точном значении термина исторической тематики как таковой не существует вообще — она так или иначе оказывается темой современной, поскольку всё в искусстве данного периода прямо или опосредованно соотносится с актуальной проблематикой.

Актуализация предопределяется самой спецификой художественного процесса, решающую роль в котором играет творческая личность, всецело принадлежащая своему времени, поэтому разработка исторической тематики ведётся обычно на основе стилистических норм и структурно-технологических ресурсов, соответствующих уровню художественного мышления текущего исторического этапа. Так называемый исторический колорит произведения при внимательном рассмотрении всегда оказывается сугубо внешней оболочкой, за которой скрываются современные характеры и проявления.

Функции использования исторической тематики в актуальных целях многообразны. Она может выступать в качестве своего рода метафоры, аллегории, аллюзии, вызывая ассоциации и параллели эпох, событий, характеров. Историческая тематика помогает раскрыть насущную проблематику в сопоставлении с опытом далёкого времени, придать изображаемому желаемое освещение, позволяет приоткрыть завесу над тем, что ещё неясно в современности, не проявилось отчётливо и ощущается только интуитивно. Таким образом, историческая

тематика выступает не как нечто самодовлеющее, а служит особым художественным инструментом воплощения образов современности, что позволяет связывать внутренний смысл произведений исторической тематики с актуальным состоянием бытия.

* * *

Переходя к практической стороне рассмотрения метода концепционного анализа, пойдём по пути показа его конкретных образцов. В качестве материала могли бы послужить произведения музыкального искусства любой эпохи и любой национальной школы. Чтобы обеспечить предлагаемому учебному пособию «единство места и времени», остановимся на разножанровых сочинениях отечественной музыки начала XX века и даже в более узком хронологическом диапазоне 1910-х годов. В историческом отношении это особенно примечательно ввиду того, что на данном этапе произошёл коренной перелом в развитии художественного процесса, был заложен фундамент нового звукового мышления, введены категорически иные стилиобразующие принципы и на этой основе воплощена резко изменившаяся жизненная реальность. Возникшие тогда творческие идеи оказывают своё плодотворное воздействие на художественную практику вплоть до настоящего времени, что говорит о сохраняющейся актуальности данного историко-культурного пласта.

Подобный выбор аналитического материала заодно может способствовать определённому педагогическому эффекту. Дело в том, что отечественная музыка начала XX века до сих пор во многом остаётся «ничьей» территорией, оказавшись на стыке между историей русской музыки, которой подчас свойственна позиция определённого отчуждения в отношении явлений XX века, и историей современной отечественной музыки, исчисление которой по сложившейся традиции обычно начинают с 1917 года.

Отбор произведений сделан таким образом, чтобы выявить возможности предлагаемого аналитического метода в его приложении к различным жанрам и попутно в известной мере наметить траекторию стилевой эволюции от классики к современности: кантата («Колокола» С.Рахманинова), симфония (Пятая симфония Н.Мяковского), инструментальный концерт и соната (Первый фортепианный концерт и Вторая фортепианная соната С.Прокофьева), балет и симфониче-

ская поэма («Весна священная» и «Песнь соловья» И.Стравинского). Среди этих произведений по масштабу анализа сознательно выделена «Весна священная», поскольку данная партитура стала основополагающей для мирового музыкального процесса XX столетия.

В заключение следует отметить учебно-методическую направленность данного труда. Многие годы преподавания в консерватории убедили автора в том, насколько студентам недостает практических пособий с музыкально-историческим анализом конкретных произведений — анализом, который был бы выполнен на уровне достаточно высоких обобщений и вместе с тем содержал необходимую технологическую аргументацию. Что касается концепционного осмысления, то опыт подтверждает, что наиболее трудным моментом является определение ведущей идеи произведения. Сформулировать эту идею, а затем раскрыть её в виде ряда составляющих тезисов, которые концентрируют в себе самое существенное в истолковании рассматриваемого опуса, — это конечный результат проделанного анализа и одновременно его сложившийся план.

Именно такой «формулой» с последующими краткими тезисами и открывается каждый из приводимых ниже анализов.

Само собой разумеется, что в них зафиксирован только один из возможных вариантов содержательно-смысловой интерпретации того или иного произведения. И совершенно ясно, что любой опыт семантического истолкования неизбежно несёт в себе элементы субъективности. Однако ясно и другое: абсолютная объективность мыслима только на пути сугубой констатации фактов чисто технического плана, а всё выходящее за их рамки всегда может быть объявлено произвольным.

И последнее. В связи с тем, что в предлагаемых аналитических очерках постоянно затрагивается основополагающая для начала XX века проблема перехода от классического искусства к искусству в его современном состоянии, необходимо пояснить используемые здесь понятия: *Классическая эпоха* — время с середины XVIII до рубежа XX века; *классический* — связанный с Классической эпохой; *позднеклассический* — соотносящийся с явлениями последней стадии эволюции Классической эпохи (как правило, это явления рубежа XX века, то есть 1890–1900-х годов); *Модерн* — текущая ныне, современная нам эпоха, контуры которой с полной отчётливостью обозна-

чились в 1910-е годы; *современный* — отражающий процессы и тенденции, типичные для этой эпохи.

В анализах применяются следующие условные обозначения:

для звуков — *do*, *do #*, *re*, *re #* и т.д.;

для аккордов и тональностей — *C*, *c*, *D*, *d* и т.д.;

для последования звуков — *do – la – mi – sol* и т.д.

для последования аккордов и тональностей — *C – c – e – G* и т.д.;

для сочетания звуков — *do + la*, *mi + sol* и т.д.

для сочетания аккордов и тональностей — *C + a*, *e + G* и т.д.

Нотные примеры не приводятся ввиду того, что в ходе анализа возникают постоянные ссылки на нотный текст, и это делает необходимым наличие у читателя нот соответствующих произведений.

Ссылки на литературу приводятся в тексте путем цифровых обозначений в скобках: первая цифра означает порядковый номер источника в библиографии, приводимой в конце. Следующая цифра (или ряд цифр) — номер страницы (или номера страниц) в данном источнике.

С. РАХМАНИНОВ «КОЛОКОЛА» (1913)

Драма поколения рубежа XX века в его столкновении с реальностью нового времени

1. *Дух молодости и упоительной гедонии как исходная ступень эволюции поколения рубежа XX века.*
2. *Тревожные предчувствия и происходящее затем вторжение разрушительной стихии, приводящее к завершающему реквиему.*
3. *Восприятие исторического перелома начала XX века как жизненной катастрофы и осознание необходимости адаптации к переменам.*

Если довериться текстовой канве, избранной композитором (стихи Э.По в свободном переводе К.Бальмонта), смысл кантаты «Колокола» нужно усматривать в воспроизведении извечного круга жизни — от её утра-юности до полуночи-погребения. Вслушиваясь в музыкальную ткань произведения, можно заключить, что это только внешний и самый общий слой художественной структуры, за которым обнаруживается конкретная и глубинная социально-психологическая проблематика, связанная с реалиями начала XX столетия. Именно этот, второй план и будет интересовать нас прежде всего.

Исходная ступень повествования — праздничные утехы, шумные и горячие до экстатичности. Как ни сдерживает себя композитор в использовании звуковых красок, их буйный напор оказывается созвучным нарядно-цветистой гамме «ярмарочной живописи» Б.Кустодиева и Ф.Малявина. Дважды вспыхивает фейерверк открытого ликования — в момент вступления хора, когда «взрыв» его звучности (на субдоминанте и *ff* после доминанты оркестрового *pp*) воспринимается как сноп яркого света, и в начале коды (ц. 25) с её широким, свободным гимническим распевом на фоне многозвучного колокольного перезвона.

Следующая ступень — «сны золотые», которые посещали и в I части (средний раздел и завершение коды), но в полной мере расцветают во II части. Убаюкивающие колыбельные ритмы, исключительная

пластика и нестеснённости лирического мелоса, обволакивающее марево насыщенной линейно-гармонической фактуры (нередко на «стоячей» педали тоники и тонической квинты) передают состояние завораживающего забытья в мечтаниях-грёзах, главный знак которого — чарующая, невыразимая нежность (это слово неоднократно фиксируется в тексте: «волшебное наслаждение *нежным* сном... сколько *нежного* блаженства... безмятежность *нежных* снов»). Особая грань открывается в центральном разделе (своего рода ариозо сопрано *solo* с т. 3 ц. 43, его образность предвосхищается в эпизоде с т. 5 ц. 36) — поистине божественное откровение, миг высшей душевной благодати, прикосновение к дивной красоте.

При всём контрасте рассмотренных образов, они родственны между собой, что особенно ощущается позже, в сопоставлении с последующими частями. Сближает их дух гедонии — активно-деятельной в I части (бурлящая радость празднества), созерцательно-лирической во II (истомы утончённой неги), но в любом случае сладостно-упоительной, пьянящей. Между прочим, совсем не случайно появление в каждой из этих частей редкого для жанровой системы Рахманинова вальсового движения, несколько чувственного в I части (в моменты перехода от основного метра $4/4$ к размеру $3/4$ — например, в ц. 13) и очень плавного, замедленного во II части (ариозо сопрано). Кроме того, роднит две первые части их принадлежность молодой поре жизни, что прежде всего сказывается в восторженном приятии бытия (оттенок волшебства и радужно-звончатый, золотистый колорит).

* * *

Резкий перелом, который происходит во второй половине цикла (III–IV части), вовсе не является полной неожиданностью. Предчувствия и разного рода предостережения слышались неоднократно — смутные, завуалированные в I, более отчётливые во II части. Чаше всего они вкрадывались нотой заунывности, набегающей тенью, настораживающим оцепенением, тревожным трепетом души (середина I и начальные эпизоды II части — сдвиг в сумрачный регистр хороших голосов, фиксация однотонной остигатной фигуры, хроматическое ниспадание тремолирующих струнных, томительное «качание» стонущей попевки и т.д.). Но подчас предвещения вторгались и понастоящему пугающими уколами-всплесками (гулкое биение набата

валторн на фоне пронзительного звучания засурдиненных труб в эпизодах ц. 30 и т. 5 ц. 38).

Обращали на себя внимание и симптомы самоизбывания. Начинались они с ощущения быстротечности состояний, зафиксированных в первых двух частях — это только мгновение жизни — зыбкое, ускользающее. Ещё более беспокоило другое: в центральном разделе II части за искуснейшей вязью инструментальных линий (с изощрённой хроматизацией и мерцанием гармонической светотени) чувствовалась до предела доведённая хрупкость, истончённость, ощущалось что-то от сладостного, почти ядовитого дурмана изнеженной изысканности (не случайны переключки с «ориентом» корсаковской Шемаханской царицы), чудился тлен застывающей красоты, окутанной дымкой неземной грусти («неживые» краски больших уменьшённых септаккордов и увеличенных созвучий).

В некотором роде происходящее в первой половине цикла разворачивалось как бы на дремлющем вулкане, а в III части происходит его извержение. Возможны и другие ассоциации: гроза, буря, бушующий водоворот, адская метель, но, пожалуй, самая близкая из них — сбивающий с ног «дикий ветер» (если воспользоваться названием стихотворения А.Блока примерно того же времени). Это буйствующая слепая стихия, неудержимо несущийся поток (*Presto*), в котором людское неразрывно сливается с природным (обилие звукоизобразительных имитаций). Стихийность обнаруживает себя в спонтанности формы (чистейшая процессуальность, свободное напластование множества эпизодов), в общей необузданности и полной неуправляемости движения (резкие порывы, накаты и откаты звуковой массы, которая то взыгрывает, вскипает, то неожиданно опадает).

Нетрудно уловить демонический оттенок — в сквозной роли «дьявольского» тритона, в сочетании мелодической хроматизации с целотоновой вертикалью, в значимости низких духовых, включая тембр бас-кларнета (показателен эпизод ц. 61). Однако ещё примечательнее открыто скифская окраска. К её воспроизведению подталкивал и текст («воющий набат... диких звуков несогласье»), но ещё в большей степени характерная для первой половины 1910-х годов атмосфера русского художественного «скифства» (известно, что сам Рахманинов обдумывал в эти годы замысел балета «Скифы»). Вот откуда огрублённо-угловатый рельеф, черты специфической об-

рядовости (с шёпотом, заговариваниями, заклинаниями), а также чисто фовистская лексика завываний и выкриков (симптоматично, что вся данная картина заканчивается на форсированном вскрикивании).

Среди этого донельзя взбудораженного действия ярко выделяется духом организованности и целеустремленности центральный эпизод (ц. 77) — «железная» токкатная пульсация с взрывчатым толчково-синкопированным ритмом при ведущей роли тяжёлых тембров низкой меди (мощный напор наступательной энергии) и монолит унисонных произнесений хора в суровых тонах дорийского наклонения (волевой, непрекаемый императив).

В целом музыка III части предстаёт олицетворением силы грозной, яростной, угрожающей и зловещей. Её экспансия несёт с собой смуту бунтов, пожарищ, глобальных бедствий, фатальных катастроф (кстати, текст вполне инспирировал к этому: «Эти звуки в дикой муке, сказку ужасов твердят... Всё горит... нам нет спасенья... Всюду пламя и кипенье, // Всюду страх и возмущенье...»).

После обрушившегося катаклизма, когда всё светлое, отрадное смято и снесено, финал закономерно выливается в реквием. Поэтическая канва перенасыщена погребальной символикой: «Горькой скорби слышны звуки, горькой жизни кончен сон... Похоронный тяжкий звон, // Точно стон... Гулкий колокол рыдает, // Стонет в воздухе немом // И протяжно возвещает о покое гробовом».

Тем же настроением пронизана и музыка: титульное указание *Lento lugubre*, тяжелый траурный шаг (бас переступает на остинатном обороте *t – секстаккорд VI*, в котором выделена стонущая интонация *VI–V*), и над ним простирается знаком опустошённости тоника без терции; в унывшем распеве английского рожка есть что-то от тризны, отпевания; декламационный монолог баритона напоминает печальные осмысления у рокового порога; от всего веет мраком, безнадежностью, изредка прорывается нестерпимо острая экспрессия боли (см. в ц. 105 щемяще-пронзительные задержания, идущие от горестного вопля-стенания).

Из дополнительных оттенков более всего обращают на себя внимание зловещие вторжения сигналов-колоколов, чрезвычайно экспансивных, леденящих душу, словно восклицających: *страшишь, человек!* (выделены не только предельно жёстким звучанием засурдиненной

меди с фортепиано, но и далёкими гармоническими сопоставлениями тоники с минорными трезвучиями *VI*, *bIV* и *bII* ступеней).

Теи не менее, было бы упрощением рассматривать финал только как похоронное шествие. Смысл последней части шире — это и обобщённый образ гнетущего, безрадостного существования, тягостного жизненного пути, и давящий пресс тревог, страхов, сковывающих напряжений, и более всего — горечь разuverенности (с этой точки зрения в теме рожка очень важна завершающая квинтоль с обыгрыванием *bIV*, которая подчеркивает оттенок сожаления, надломленности).

* * *

Как видим, в сюжетно-драматургической траектории кантаты «Колокола» в известной мере претворена идея естественного цикла человеческой жизни с эволюцией от утех юности через испытания к завершающим раздумьям о бренности бытия. Однако намного важнее и конкретнее другое: судьба поколения, блистательно начавшего свой путь вместе с «серебряным веком», но в связи с кардинальными переменами, происшедшими в окружающей действительности на выходе в 1910-е годы, оказавшегося в стрессовой ситуации. Ещё совсем недавно это поколение, ярким представителем которого был и сам Рахманинов, переживало пору подъёма, надежд, восторгов и упований, но вторглась мрачная, тяжелая сила, идущая на разлом, за бурлил страшный водоворот нового времени и приходится петь прощальную песнь не только себе, но и всей безвозвратно уходящей прежней эпохе.

С позиций мироощущения человека рубежа XX века этот перелом воспринимался как катастрофа, что породило в «Колоколах» особого рода разомкнутую концепцию, где движение идёт не «от мрака к свету» (классический образец — Пятая симфония Бетховена), а в обратном последовании, с постепенной драматизацией в развитии двух первых частей, с резким сдвигом настроенности в третьей и с констатацией крушения иллюзий в финале.

Нужно признать, что столкновение с суровой жизненной реальностью герой произведения принимает мужественно, стоически. Обречённый на гнетущее существование среди чуждого, враждебного ему мира, он сознаёт необходимость адаптации к изменившимся условиям. Залогом возможности выхода из кризиса является кода-

катарсис (ц. 121), озаряющая светом надежды, верой в продолжение жизни (противостояние коды основным разделам финала подчёркнуто тем, что она представляет собой мажорный вариант его начальной темы).

Рассмотренная идея разработана композитором с подлинно концепционной глубиной, диалектично и чрезвычайно целенаправленно — её воплощению подчинены все компоненты стиля и драматургии, включая интенсивнейшую симфонизацию. Стилистика подчёркивает здесь расслоение образности на позднеклассическую и современную.

С уходящим столетием прочнее всего соприкасается II часть — это продолжение того рода возвышенно-одухотворённой лирики, которая возникла на рубеже XX века и связывалась с «золотым закатом» былого (у самого Рахманинова она представлена в романсах типа «Здесь хорошо», в медленных частях Второго фортепианного концерта и Второй симфонии). Наиболее острые прорывы современности происходят в III части, в вариантах скифской стихии (основные разделы) и импульсивно-динамичной урбанистической энергии (центральный эпизод), а также в многократных вторжениях пронзительно-экспансивных звучаний засурдиненной меди, которые останутся для композитора зловещей приметой новой эпохи вплоть до его последнего произведения («Симфонические танцы», 1940).

В целом стилистика «Колоколов» является переходной — она как бы балансирует между прежним и идущим ему на смену, причем чаще всего практически невозможно отчленить одно от другого. Скажем, в финале неразрывно сплетены элегический траур прощания, который в известной мере может соотноситься с уходящим, и свойственная современному жизнеощущению сдержанность, объективная отстранённость тона с опорой на новый тип декламационного интонирования (кстати, здесь, как и в I части, предвосхищается вокально-хоровая манера Г. Свиридова).

Говоря о том, как «работает» на идею драматургия, выделим прежде то, что находится на самой поверхности и совершенно определённо запрограммировано в литературном первоисточнике. Речь идёт о колоколах как лейтжанре и лейттебре произведения.

Общеизвестно, что колокольность занимала в творчестве Рахманинова место важное, как ни у кого из других композиторов, и

свою предельную концентрацию она получила именно здесь. Этим была максимально подчёркнута отечественная традиция восприятия колокола как символического спутника человеческой жизни, в данном случае эволюционирующего от радужной звончатости в I части (в точном соответствии тексту — «серебристым лёгким звоном») к погребальному звучанию в финале.

Наиболее активная роль принадлежит колокольному лейтмотиву (впервые т. 3 ц. 4): широко участвуя в образных трансформациях (см. его лирические метаморфозы во II части), он в основном берёт на себя функции вторжения и развертывания зловеще-негативной сферы. Поэтому не случайно в его интонационном контуре есть сходство с *Dies irae* (наибольшее сближение в ц. 64, а затем в финале).

Другим лейтжанром становится колыбельная; она пронизывает всю кантату (её отголоски есть даже в III части), в последний раз появляясь в репризе финала в тягостно-стонущем обличье. Следует оценить и глубоко осмысленное распределение вокально-хоровых ресурсов: в первых двух частях — светлые, воздушные тембры тенора и сопрано, в третьей — только хор (внеличная «массовка»), в финале повествование ведёт сурово-затемнённый тембр баритона.

Что касается симфонизации, то, не останавливаясь на таких формальных её признаках, как расширенный тройной состав оркестра или уподобление четырёхчастному симфоническому циклу с медленной лирической частью и скерцо, отметим следующее. Именно благодаря использованию принципов симфонизма поднятая композитором проблематика получила глубоко диалектическое претворение. Способствуют этому отмеченные выше лейтсистема и сквозное развитие идеи, зримые и незримые перекрестные тематические связи, подспудное прорастание того, что впоследствии выходит на поверхность и становится доминирующим. Вот две из массы примечательных деталей: одна из них — «утишающая» кода I части отдалённо подготавливает коду финала; другая — английский рожок «неслышно» дублирует хоровую мелодию колыбельной в первом, ещё совсем невинном предостережении (середина I части) и на него же возложена роль «могильщика» в финале.

Оркестр не только является фундаментом композиции, но и выступает в функции «режиссера» в отношении вокально-хоровых партий, подчиняя их логике симфонического развития, и потому

вокальная кантилена строится не по законам строфики, а на основе свободного, текучего изложения инструментального типа. Так что в сущности перед нами не кантата, а вокально-оркестровая симфония (собственно, как симфония она и была задумана автором).

Всё вместе взятое позволило композитору с подлинной масштабностью и глубиной передать драму поколения рубежа XX века, оказавшегося на переломном этапе истории лицом к лицу с грозным натиском восходящей эпохи. Кроме того, в рассмотренном произведении заложена та внутренняя экспрессия, которая делает его исповедью. Исповедью тех, кто когда-то жаждал обновления, призывая очистительную грозу, а потом, став очевидцем совершенно иной реальности и пережив чувство потрясения, вынужден был отказываться от иллюзий, ностальгически сожалеть о безвозвратно ушедшем, искать в себе силы для мужественно-стоического приятия происходящего...

Н.МЯСКОВСКИЙ СИМФОНИЯ № 5

(1914–1919)

Разноречивая жизнь России переломного времени

1. *Движение от идиллий прошлого к суровой реальности нового времени, порождающее множественный конгломерат разнородных жизненных сущностей.*
2. *Вытеснение индивидуально-интеллигентского начала народно-массовым и утверждение народной силы как опоры национальной жизни на переломном этапе истории.*

Пятая симфония Н.Мяковского явилась наиболее значительным итоговым музыкально-художественным обобщением исключительно многообразной и разноречивой российской действительности, характерной для переломного этапа 1910-х годов. Со всей отчётливостью представлено здесь расслоение на принадлежащее эпохе уходящей и эпохе нарождавшейся, причём с достаточной явственностью намечена направленность эволюционного процесса от старого к новому. Параллельно этому поставлена проблема вытеснения индивидуально-интеллигентского начала народно-массовым. Переходя к конкретному рассмотрению концепции, выясним вначале облик каждой из двух взаимодействующих сущностей — старого мира и мира нового.

Лик прежней, уходящей России предстает в двух, очень различающихся между собой, гранях — через идиллическое и мертвенное. Первое определяется идеализированными представлениями об окружающей жизни. Самое важное из них воплощено в главной партии I части: лирическое чувство, раскрывающее себя в слиянии с красотой родной природы. Пасторальные ощущения заложены в мягком колыхании фактуры и в свирельном контуре наигрыша (не случайно композитор поручает мелодию кларнетам, флейтам и гобою, которые играют *solo*, в диалоге и наложении). Совершенно оправданы авторские обозначения *atabile* (*приветливо, ласково*) и *dolce* (*нежно*) — благодаря полной консонантности и исключитель-

ной плавности линий с их гибким хроматическим перетеканием от музыки веет баюкающим умиротворением, благостностью, даже умирительностью.

Можно встретить в симфонии не менее идиллический взгляд на народ: в трио скерцо (ц. 56) на основе колядки, записанной композитором на Западной Украине, разворачивается наивно-простодушная жанровая сценка «пейзан» (с привычным волиночным бурдоном тонической квинты и традиционными приёмами фактурно-вариационного развития). «Приглаженной», «глянцево-хрестоматийной» выглядит картина всеобщего празднества в проведениях темы главной партии финала, с характерным для неё налётом былинной старины. Отзвуками былого величия воспринимаются провозглашения медных в разработке I части (преобразование третьего мотива побочной партии в характере типично русских «слав»).

Совсем иным, мертвенным, пугающим, предстаёт лик уходящей России в крайних разделах II части. Как и в главной партии I части, здесь есть черты пейзажности, но это пейзаж тусклый, блёклый, сумеречный, это ночь остывающей жизни. Отсюда призрачно-ирреальный оттенок (в зыбком шуршании тремолирующих струнных), общая скованность, оцепенение, обессиленность (остинатное покачивание никнущих ламентозных попевок), состояние гнетущей безотрадности (синтез жанрово-интонационных признаков колыбельной, заплачки и отпевания), закономерно приводящее к завершающему угасанию (*morendo* до *pppp* на флажолетах) — так рисуется тяжёлая дрёма, от которой веет дыханием смерти.

При всём различии обозначенных граней образа уходящей России, их объединяет ретроспективный характер стилистики, отмечающий принадлежность последнему этапу Классической эпохи. Совершенно очевидны непосредственные связи рассмотренных образов с традициями русской музыкальной классики (прежде всего с традициями петербургской школы). Так, главная партия I части и музыка трио III части напоминают об аналогичных темах Римского-Корсакова, тематизм II части восходит к колыбельным Мусоргского (от «Колыбельной Ерёмушки» до плача Юродивого) и Лядова (№ 6 из «Восьми русских народных песен для оркестра», первый раздел «Кикиморы»), истоки главной партии IV части — в финалах симфоний Бородина и Глазунова.

Однако в эволюционном отношении всё это так или иначе предстаёт в позднеклассическом качестве, то есть в соприкосновении с характерным для начала XX века закатом Классической эпохи — закатом золотым (возвышенная гедония главной партии I части) и закатом сумеречным («мёртвый» сон II части). Хорошо ощутимы специфические признаки исхода: заметная эстетизация образов (истончённость колорита с наплывами марева завораживающей красоты в зонах заключительной партии I части) и в ряде случаев — утрата внутренней значительности (суетливо-витиеватый оттенок главной партии финала, находящий себя в измельчённой ритмике и в перегруженности хроматикой). При всем том данный материал, вне всякого сомнения, несёт на себе отсветы гуманизма XIX века, напоминая о «старой, доброй Руси».

* * *

Совсем иным обрисован в Пятой симфонии Мясковского мир восходящий. Главное в изменившихся представлениях об окружающей действительности состоит в том, что они не имеют ничего общего с идеализацией и устремлены в перспективу. Здесь в качестве тематических опор выделены побочная партия I части, основной тематизм III части и тема-эпизод рондо-сонатной формы финала.

В группе тем побочной партии I части определяющую роль играет обрамляющая тема (начальное проведение — ц. 5, завершающее — ц. 8), суммирующая в себе характерные для всей побочной партии приметы нового русского стиля, лишённого каких-либо прикрас. Воспроизводится это на основе свойственного фольклоризму XX века синтеза архаики и модерна, что в данном случае особенно ощутимо в сопряжении диссонантной вертикали с «корявым» метром (за формально единым размером 6/8 здесь фактически находим последование 4/4, 5/4, 6/8), а также в необычном сочетании жанровых признаков былинного речевого сказа с казачьей песенностью. За этим истоково-грузным распевом, который ведут низкие духовые, чувствуется кряжистая, грозная сила, сумрачная до угрюмости, с «медвежьей» хваткой и тяжелым взглядом исподлобья.

В основном тематизме III части за внешне привычными контурами жанрового скерцо проглядывает оттенок явной деформированности. Под покровом грубовато-терпкого трепака скрывается не просто

живой, бойкий характер, а довольно сомнительное, разбитное ухарство (особенно отчётливо в плясовом наигрыше второй темы, т. II ц. 47). И что ещё важнее — заметна в этом выплясывании недобрая, колючая усмешка с чертами скоморошьего глума (скажем, в исходной теме через ироничный излом мелодической линии и включение «язвительной» триоли, через интенсивную хроматизацию, глиссандирующие эффекты и «вертявый» тембр кларнета).

Кроме того, за угрюмой бурлеской ощущается и нечто острое. А в том, что появление подобного признака не случайность, убеждает близкая к данному материалу вторая тема побочной партии I части (т. 5 ц. 5), которая глухим «бурчанием» (бас-кларнет с ответом контрафагота) в нарочито путанном, петляющем ритме даёт явный намек на вздымающуюся скифскую смуту, на готовящийся выплеск злой мятежности, вызывая в памяти строки из созданной в те же годы поэмы А.Блока «Двенадцать»:

*Ужъ я ножичком
Полосну, полосну!*

Тема-эпизод финала, соединяя в себе мужественно-волевою устремлённость и упругость поступи связующей партии (ц. 74), побочной партии (ц. 75), а также обрамляющего их мотива (ц. 73 и перед ц. 81), становится для симфонии самым ярким прорывом в современную стилистику. Образ собранной, наступательной энергии преворён здесь на основе урбанизированной токкатно-репетиционной фактуры, а развертывание темы строится по типу раскручивающейся пружины, что передаёт дух настойчивых преодолений, который своего предела достигает на кульминации разработки, когда и без того холодноватая тембровая гамма флейт, гобоев и кларнетов переходит в открытую «сталь» труб. Это драматическая токката жизненной борьбы, и её внутренняя конфликтность определяется интонационной заострённостью (включая скачки на большую септиму, малую нону и далёкие тоновые соотношения опорных гармоний $f - d - as - e$), а также противоречивым сопряжением регулярной моторной пульсации восьмых фона и вырывающейся из-под его опеки мелодической линии (пунктирный ритм и синкопы на слабых долях).

Рассмотренные грани облика новой России очень контрастны, но тем не менее между ними без труда обнаруживаются определённые общие черты. Одна из них — склонность к динамизму в различ-

ных его ипостасях, будь то импульсивный характер, экспансивная настроенность или стремление к лапидарности и концентрированности выражения. Важнейшая сторона сходства состоит в активном действии таких качеств, как жёсткость и напряжённость. Отсюда общая суровость колорита, угловато-прямолинейный интонационный контур, широкая опора на увеличенные, квартосекундовые и квартовые созвучия (в том числе из трёх кварт подряд), а также аккордика с побочными тонами и подчёркнуто диссонирующее голосоведение (см. в побочной партии I части перечень параллельных септим, а в теме-эпизоде финала взаимодействие *re b* и *fa #* мелодии и *f* фона, *do* и *f* увеличенного, *mi* и *si* и *d* и т.д.). Тому же по-своему служат и рационально-конструктивные приемы письма, особенно проявившиеся в теме-эпизоде (хорошо ощутимый графический расчет, методичность тонально-гармонического восхождения, тотальная хроматизация мелодического рисунка с охватом всех двенадцати тонов и с подключением цепочки кварт). Словом, дух выходявшего на историческую сцену Модерна преломлён здесь с полной явственностью.

* * *

Итак, основной водораздел пролегает по линии стилистической ориентации: одни темы находятся в прямых связях с русской музыкальной классикой, чем акцентируется их обращённость в прошлое; другие отмечены современными чертами и их направленность в историческую перспективу не вызывает сомнений. Чрезвычайно любопытно взаимодействие этих двух разнонаправленных сущностей. Только изредка наблюдается их непосредственный контакт, причём есть случаи достаточно органичного срастания (скажем, в среднем разделе II части соединяются черты музыки позднего Чайковского и экспрессионизма XX века, в связующей партии финала — черты рахманиновской героики и будущей советской песенности 1930-х годов), но бывает и весьма механическое смешение (см. контрапункт несовместимых по своему гένезису главной партии и темы-эпизода в разработке финала, ц. 97).

Как правило, взаимодействие контрастов строится по принципу сопоставления. Однако они столь значительны и их так много, что складывается весьма разнородный конгломерат. Чрезвычайно разнородна уже сама по себе стилиевая «смесь» — ретро, переходная стили-

стика, новый стиль, и показательно, например, что среди обилия называвшихся истоков, составивших базу ретро, есть принадлежащее как петербургской школе (Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов), так и московской (Чайковский, Рахманинов). Всё это дополняется отчётливо поляризованными образными напластованиями (допустим, радужная гедония и кошмар катастрофичности, сугубо индивидуальное и надличное), причём контрастность может быть представлена на уровне самых малых построений (побочная партия I части построена из четырех тематических элементов и состоит из пяти микроэпизодов — ц. 5, т. 5 ц. 5, ц. 6, ц. 7, ц. 8).

Следовательно, можно говорить не только о многоликости, подчас даже пестроте, но и о явной разноречивости, которая скрывается за внешним «благополучием» облика симфонии и за её соответствием традиционному строению цикла в его привычной трактовке. И разноречивость эту в данном случае нужно расценивать не как композиционно-структурный дефект (хотя может показаться, что ввиду длительного написания произведения своё воздействие могли оказать меняющиеся впечатления от стремительно движущейся действительности), а как отражение противоречивости, сумятицы и разлаженности самой жизни того времени.

В становлении столь множественного вороха явлений улавливается достаточно отчётливая тенденция — многоступенчатый, зигзагообразный, но тем не менее определённо выраженный переход от старого к новому. Взаимодействие этих двух сущностей в событийно насыщенной I части находится, на первый взгляд, безусловно под эгидой классических ориентиров, так как они занимают драматургически ключевое положение (прежде всего благодаря обрамляющему местоположению главной партии, открывающей экспозицию и завершающей зеркальную репризу). Однако под идиллическим покровом зреют иные, чуждые, силы, заявляющие о себе в наплыве образов побочной партии; причем очень важно, что именно с ней связаны все кульминации (начиная с ц. 8 и кончая ц. 24) и её отголоски нарушают иллюзорное забытие в зонах заключительной партии (предостерегающие «уколы» засурдиненных валторн на сумрачных аккордовых сопоставлениях *T-bVI moll* и *T-bII moll*).

В подобном контексте совсем не случайным оказывается вторжение взбудораженной разработки, где посредством *fugati* (цц. 13, 17)

передаётся «заворошка» смутного времени, и резко трансформированная тема главной партии «становится неузнаваемой, а первоначальный идиллический пейзаж оказывается словно опалённым враждебным вихрем» (15–161). Таким образом, взятый изнутри, мир былого во многом оказывается расшатанным, и процесс этот развивается вширь и вглубь в следующих частях.

Во II части, выражаясь образно, новое жизнеощущение (средний раздел) рождается в душной тьме избываемого прошлого (крайние разделы). В скерцо прежнее уже оказывается оттеснённым на задний план (трио с его отголоском в начале коды, ц. 68). В финале, где множественность сопоставлений достигает своего предела, в ходе незримого противоборства чаша весов окончательно склоняется в пользу современности, что торжественно и громогласно подтверждается кодой — она построена на основной теме побочной партии I части, которая символически переосмысливается в «главную партию» симфонии. Примечательно, что господствуют в финале бодрые, динамичные ритмы марша, шествия, и это призвано высветить основную мысль всего произведения: Россия пришла в движение, она находится на переломе своих судеб, в пути от прежнего уклада к новым жизненным горизонтам.

Отмеченная ситуация раскрывается в Пятой симфонии в отстранённо-объективном ключе. Происходящие коренные перемены, включая разноречивое взаимодействие старого и нового, не переживаются, а скорее констатируются. Драма времени присутствует, но как нечто периферийное, и в целом исторический процесс рисуется неконфликтным, вполне мирным, «без крови». Такому подходу отвечает принцип эпической картинности, стремление к широкому панорамному охвату действительности, а также просветлённо-оптимистический строй образов.

* * *

Параллельно движению от идиллий прошлого к суровой реальности нового времени происходит и другой важный процесс — вытеснение индивидуально-интеллигентского народно-массовым. Первое из этих начал представлено в двух ракурсах. С одной стороны (главная партия I части), это комплекс качеств, типичных для человека русской классической культуры: благородство, одухотворённость,

поэтичность, чувствительность к тонким нюансам настроения, впечатлительность до прекраснотуши и сентиментальности. С другой стороны (средний раздел II части), это метаморфоза личностного сознания в условиях воздействий нового времени, когда рефлексия неотвратимо эволюционирует в плоскость тревог и смятений, душевных мук и терзаний, когда посещают приступы непереносимой депрессии, жуткие галлюцинации и возникает ощущение фатальной обречённости (сложная, сплошь хроматизированная полиритмическая вязь многослойной линейной ткани, болезненная экспрессия «говорящих» интонаций взывания, стоны, а на кульминации — подавляющие обвалы *tutti*).

Рассмотренным материалом собственно и ограничивается зона влияния индивидуально-интеллигентской сферы. Как видим, драматургически он расположен по убывающей — от формального главенства в I части к скромным рамкам среднего раздела во II, а затем ему и вовсе не находится места. Главным симфония обращена к народной России в её постепенном перерождении. И пусть лик её далёк от прежних представлений и в немалой степени настораживает, в целом автор склоняется перед ним и возвеличивает его как единственно прочный жизненный устой в брожении переломного времени. Свидетельство тому — кода-апофеоз, где в качестве генеральной кульминации всего произведения проводится побочная партия I части, символизирующая грозную, исполинскую, несколько загадочную массовую стихию (это подчёркнуто сурово-гимническим звучанием темы в увеличении и в хоральном произнесении всем оркестром с доведением динамики до *ffff*).

Остаётся заметить, что Пятая симфония явилась для Мясковского этапной не только в силу того, что в ней он впервые достиг художественного результата на уровне наиболее значительных образцов отечественного музыкального искусства, но и потому, что в ней определились многие существенные элементы его последующего творчества. По мнению самого композитора, отсюда ведет начало «объективная линия» его симфонизма. Здесь Мясковский сформулировал для себя позицию прямой преемственности с русской музыкальной классикой, что с наибольшей последовательностью скажется в 1930–1940-е годы. В основной теме побочной партии I части он обращается к казачьей песенности, которая станет для его творче-

ства важнейшим фольклорным истоком (см. «Казачью колыбельную» в вокальном цикле на слова М.Лермонтова, отдельные образы Восемнадцатой симфонии).

Особенно много здесь параллелей к следующей, Шестой симфонии, где также разрабатывается проблема взаимодействия классического и современного (но уже в остроконфликтном, трагедийном истолковании) с сопутствующей ей темой «интеллигенция и народ», и есть прямые концепционные «мостики»: от главной партии I части Пятой симфонии к лирическим оазисам Шестой, от II части — к скорбно-плачевой сфере (в том числе средний раздел этой части — преддверие сгущённо субъективного психологизма с характерной для него инструментальной речитацией), от III части — к inferнальному скерцо, а в финале Пятой намечается стихия празднеств-шестивий Шестой (включая соприкосновение с мелодикой революционных песен — см. его побочную партию).

Отсюда тянутся многочисленные нити и к ряду других произведений, вплоть до последней, Двадцать седьмой, симфонии. Так, от третьей темы побочной партии I части (ц. 6) поведёт свою родословную побочная партия финала Двадцать седьмой, а тема-эпизод напомнит о себе в среднем разделе медленной части этой симфонии. Кстати, последняя из названных тем — как яркое художественное открытие Пятой симфонии (героика нового типа) — отзовётся и в творчестве других композиторов — например, у Шостаковича (отчасти в главной партии I части Первой симфонии, но особенно в среднем разделе III части Седьмой), Кабалевского, Эшпая. Заодно можно упомянуть и сделанные здесь прогнозы для советской массовой песни (см. предвосхищение «Марша энтузиастов» Дунаевского в мотиве-обрамлении из финала, ц. 73).

Следовательно, Пятая симфония явилась не только истоком многого в творчестве самого Мясковского, но и, будучи одним из первых образцов обновляемого симфонизма 1910-х годов, дала немало зёрен для всего отечественного музыкального искусства первой половины XX столетия.

С.ПРОКОФЬЕВ КОНЦЕРТ № 1 ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ (1911-1912)

Манифест юношеского самоутверждения

1. *Черты юношеского жизнеощущения — избыток энергии, восторженность, живость, непосредственность, мечтательный лиризм, элементы игрового и сказочно-фантастического начала.*
2. *Многообразие возможностей и проявлений, дух дерзаний и волевых преодолений в сочетании с чувством радостного единения с окружающим миром.*

Приступая к рассмотрению Первого фортепианного концерта Прокофьева, сразу же необходимо условиться о его структурном членении. Исходя из признаков сонатной формы и невзирая на «странности» тонального плана (речь о них пойдет позже), примем за основу следующую схему:

<u>экспозиция</u>		
т. 1	рефрен-1	<i>Des</i>
ц. 3	главная партия	<i>C</i>
ц. 7	первая тема связующей партии	<i>Des</i>
ц. 10	вторая тема связующей партии	<i>Des</i>
ц. 12	побочная партия (<i>Meno mosso</i>)	<i>e</i>
ц. 15	первая тема заключительной партии	<i>e</i>
ц. 17	вторая тема заключительной партии	<i>E</i>
т. 3 ц. 19	рефрен-2	<i>Des</i>
ц. 21	<u>эпизод вместо разработки</u> (<i>Andante assai</i>)	<i>gis</i>
<u>реприза</u>		
т. 5 ц. 26	динамизированная главная партия	<i>H</i>
ц. 29	первая тема связующей партии	<i>a, C</i>
ц. 31	побочная партия	<i>cis</i>
ц. 32	первая тема заключительной партии	<i>cis</i>
ц. 34	вторая тема заключительной партии	<i>E</i>
т. 3 ц. 36	рефрен-3	<i>Des</i>

Этот концерт был первым крупным произведением и первым шедевром, с которым композитор по-настоящему вошел в музыкальный мир, и в определённом смысле то был манифест юношеского жизнеутверждения, что, разумеется, соотносилось не столько с творческой судьбой самого Прокофьева, которому тогда только что минуло 20 лет, сколько с активным выдвижением его поколения. Вот почему среди зафиксированных здесь различных признаков юношеского жизнеощущения следует прежде всего выделить такое качество, как избыток энергии. Её бурлящий напор пронизан жаждой движения, находящего себя в различных формах моторики, токатности, этюдной и репетиционной техники (в наибольшей концентрации представлено в главной партии).

Это только один из компонентов динамизма, который преломляется во всевозможных ракурсах — через напряжённость и остроту мелодического интонирования (см. в партии фортепиано с т. 9 ц. 15 опору на IV $\sharp$), через импульсивно-стремительные ритмы и формулы «толчкового» типа (к примеру, пунктирные фигуры в ц. 10), через особую упругость гармоний и кадансов (чаще всего благодаря полифункциональному перечню с размашистыми ходами кварт и квинт), через чрезвычайно мобильное модулирование, нередко с эффектом упорного восхождения (скажем, главная партия в экспозиции продвигается в основном по то́нам вверх, а в репризе по полутóнам), и через интенсивнейшую разрабочность, которая проникает в любые разделы формы.

Избыток энергии и юношеский динамизм порождают такое свойство, как особая живость, которое с наибольшей наглядностью являет себя в скачущем характере движения (как бы стремглав, вприпрыжку). Яркий пример — вторая тема связующей партии, представляющая собой несущийся в галопирующем ритме поток репетиций (созвучие тонической терции повторяется в начале каждого из двух предложений 26 раз); к этой «скачке по ровной местности» в развивающихся частях обоих предложений добавляются «спуски» и «подъёмы», а в конце эпизода (3 т. до ц. 12) — радостное «конское ржание» (бурная тремоляция в высоком регистре с наложением аккордов, дающих хрипловато-нестройное кластерное пятно *do + re $\sharp$ + mi + fa $\sharp$ + sol + la b*).

Живость по-прокофьевски — это чисто отроческий задор, озорство, неутомность с открыто звучащей звонкой нотой. Допустим, в

первой теме связующей партии подобное достигается благодаря синтетизированию ритмов марша и тарантеллы, воспроизведением интонаций горнов и сигнальных фанфар с опорой на кварту, чем предвосхищалась будущая пионерская песенность, а также характерное для детской музыки Д.Кабалевского обыгрывание одноимённых ладов (нелишне заметить, что данная тема была сочинена композитором в возрасте 16 лет). Совершенно естественно, что всё отмеченное обычно выступает в сопряжении со скерцозно-игровой настроенностью, которая особенно отчётлива в репризе главной партии, где вводится новая тема (кстати, здесь тоже очень симптоматично прямое предвосхищение песни И.Дунаевского 1930-х годов «Молодежная»). Так что в целом нужно признать очень точным заявленное автором титульное обозначение *Allegro brioso* (*быстро, живо, весело, возбуждённо*).

Из других проявлений юношеского жизнеощущения отметим родственные между собой по ярко выраженному духу романтики восторженность и мечтательность; первое во всей полноте раскрывается в рефренах, второе — в музыке *Andante assai*. Рефрены — это восторженный гимн жизни, произносимый на горячем, порывистом дыхании. Оно с полной осязаемостью передаётся в волновом рисунке опорной мелодической попевки — краткой (всего 4 звука) и звучащей как вдох-выдох (с восхождением через $\sharp IV$ и спадом через $\flat IV$). С другой стороны, эта попевка звучит как клич юной души, а её настойчивая фиксация (всё в рефренах построено на её многократном повторении) напоминает радостно-экстатичное заклинание. Так с самого начала во всеуслышание заявляет о себе молодая жизнь со собственными ей окрылённостью, нетерпеливым воодушевлением и свежестью чувств (один из чисто прокофьевских приемов «освежения» состоит в интенсивном использовании микромодуляций, в основном на полтона вверх и вниз от главной тоники: *Des – C, Des – D*).

Andante assai — в полном смысле слова лирический центр произведения, оазис нежности (ремарка *dolcissimo*), в котором хрупкие побеги светлой, целомудренной эмоции постепенно набирают силу, раскрываясь на кульминации в пылком порыве навстречу расцветающему чувству (ц. 25). Поэзия мечтательного настроения претворяется самым различным образом: тонкость, прозрачность «акварельных» красок и чрезвычайно деликатное, бережное прикосновение (начиная с приглушённого тембра засурдиненных струнных), «воздуш-

ность» интонационного рисунка и гармонической ткани (титульный оборот с ходом на большую септиму вниз и большую дециму вверх, зыбкая звучность больших уменьшённых септаккордов), парение мелодии над фоном, её несвязанность с ним (полиритмия наложения восьмых и шестнадцатых на баюкающее колыхание триолей аккомпанемента), мягкость терцовых и секстовых параллелизмов, негачроматических мерцаний, легкое кружево арпеджиато, трелей, фигураций, взмывающих вверх пассажей и т.д.

Очень примечательно завершение раздела (ц. 26), где прелюдирование фортепиано может ассоциироваться с витанием грёзы, воспаряющей всё выше (предельное регистровое раздвижение фактурных пластов) и в конце концов как бы зависающей вне времени и пространства, заставляя вспомнить гётевское «Остановись, мгновенье...» (длительное торможение на заключительном призрачно-хрупком аккорде минорной тоники с *bVI* и *#IV* у высоких флейт и кларнетов).

* * *

Воплощение идеи юношеского самоутверждения начинается в Первом фортепианном концерте Прокофьева с показа многообразия возможностей и проявлений (вспоминается реплика Наташи Ростовой «Вот она я!»). Композиция построена как серия разнохарактерных зарисовок — настоящий калейдоскоп всевозможных состояний, настроений, поток жизненных впечатлений, выливающихся в красочную мозаику, смонтированную по принципу «дадаистской» драматургии из картинок-кубиков.

Базой этого изобилия становится щедро рассыпаемый тематизм: не ограничиваясь тематическим удвоением связующей и заключительной партий, а также введением эпизода вместо разработки, композитор дополняет новым тематизмом главную и побочную партии в репризе, вводит троекратно звучащий рефрен. Выявлению полноты сил и возможностей всемерно служит виртуозная трактовка партии солирующего инструмента. За искрящимся пианизмом, концертной бравурой, разнообразием приёмов (стремительные пассажи, размашистые скачки, полиритмические комбинации, широкий регистровый разброс и противодвижение фактурных пластов) без труда угадываются блеск, остроумие, артистизм богато одарённой натуры (своего пика всё это достигает в каденции, ц. 30).

Юношеское самоутверждение реализуется через жизненные пробы в различных направлениях, через бурную жажду деятельности, через своего рода демонстрацию возможностей, но с наибольшей отчётливостью — через дух дерзаний и настойчивых преодолений. Энергия преодоления пронизывает подавляющее большинство тем концерта, начиная с рефрена, выливаясь в общий деятельно-сосредоточенный напор, в стремление вперёд и ввысь (широкие скачки, взмывающие пассажи, упорные восхождения звукового потока с завоеванием всё более высоких регистров). Дух дерзаний заявляет о себе в градациях от волевой решимости до экспансивного натиска («покоряя пространство и время»), нередко с подключением чисто отроческой угловатости и задиристого упрямства.

Всё характерное в данном отношении сосредоточил в себе тематизм связующей партии в его эволюции от экспозиционного изложения к интенсивной разработке в каденции: здесь и смягчённая маршевость, и решительные росчерки-кадансы, и заострённая пунктирная ритмика, и настойчивое репетиционное «вдалбливание» опорных то́нов (в ц. 8 нота *fa* повторяется 46 раз), и воинственная сигнальность (проведение в репризе у медных), и упорное, даже нарочито диссонирующее переченье (в любой аккорд ц. 29 внедряется чуждый бас, непременно дающий малую нону по отношению к верхнему тону аккорда, а с т. 11 с высоким *mi* многократно сопоставляется низкое *re* #).

Ситуация преодоления любопытным образом раскрывается в ходе развития побочной партии. Начинается оно с единственного во всём концерте настораживающего наплыва-затемнения (намёк на ритм траурного шествия, фригийская окраска, многозначительные паузы). Этот наплыв вызывает двойственную реакцию: с одной стороны, напоминая страхи детства (пугающие звучания тромбонов с тубой при совершенно прозрачной фактуре, «жуткий» аккорд с трионом и большой септимой, заострённый обращённым пунктирным ритмом), с другой стороны — сказочно-фантастические блики, притягивающие к себе, завораживающие своей загадочностью (зыбкое мерцание гармоний с колебанием минорной и мажорной терций на органном пункте тонической квинты, магия непрерывного повторения одного оборота, малосекундовая интонация вопроса в мелодическом голосе). В любом случае наивно-отроческое сознание оказывается перед некой тайной мира, перед чем-то неведомым, непознанным,

что заставляет внутренне напрячься, напряжённо всматриваясь в окружающее.

Однако оцепенение длится недолго, и вскоре (с т. 18 ц. 12) начинается неуклонная активизация (к моменту краткой каденции перед ц. 15 уже появляются твердые гармонии большесекундового состава, рублено-отсекающие ритмические фигуры и совершенно «безбоязненное» *forte*), приводящая в заключительной партии к полному восстановлению главенствующего деятельно-бурлящего тонуса. В репризе побочной партии (ц. 31) исходный тематизм сохраняется только как канва, он «уходит в подполье», звучит глухо, невнятно, постепенно трансформируясь в общие формы движения, и начисто перекрывается динамичным контрапунктом рояля, берущим на себя ведущую смысловую функцию.

* * *

При всей активности самоутверждения атмосферу концерта отличает не подлежащая сомнению гармоничность. Молодой герой находится в полном контакте с внешней средой, начиная с такого, казалось бы, чисто технического момента, как относительное равновесие *solo* и *tutti* (вплоть до прямой дублировки их партий), и кончая чувством радостного единения личности с окружающим миром (со всей отчётливостью в рефренах, где юная душа распахнута навстречу жизни, восторженно приветствует её).

Другой важнейший фактор гармоничности состоит в безусловной позитивно-утверждающей направленности. «Программу действий» героя произведения определяют созидательные устремления, он сохраняет обаяние даже в своих экспансивных притязаниях. Отсутствует какая-либо конфликтность и даже более или менее ощутимая противоречивость (за исключением упоминавшихся штрихов в *Meno mosso*). Общий тонус не просто светлый, бодрый — он подчеркнуто жизнерадостный. Многое в концерте наполнено праздничными ощущениями, радужно-светозарным сиянием, герой словно бы восклицает: «Будем как солнце» (название одной из стихотворных серий К.Бальмонта, поэтический мир которого был во многом созвучен раннему Прокофьеву).

Если ещё раз обратиться к ключевому по своей драматургической роли рефрену (его трехкратное проведение опоясывает всю компо-

зицию), то найдём неуклонное *crescendo* атмосферы ликования. Уже в исходном изложении гимническое жизнеутверждение провозглашается мощно, приподнято, во всеуслышание (сразу же *ff*). Возвращаясь, рефрен наполняется одновременно и расцветивающими, и динамизирующими энергичными фигурациями трёхоктавного унисона фортепиано. На подходах ко второму и третьему проведениям рефрена включаются звончатые блики колокольчиков, и в своем третьем появлении рефрен, будучи завершающим апофеозом, выливается в грандиозный колокольный перезвон — его открытая экстатичность особенно заметна с т. 3 ц. 37 (когда гармония вырывается из-под власти тоники *Des*, переходя в сферу *C-dur*) и в самом конце (в момент громогласных «потрясаний» заклинательного оборота VI–V).

Ещё одно свойство, которое в равной мере является и условием, и следствием гармоничности — цельность характера. Базируется оно на таких качествах, как душевное здоровье, ясность, простота. С представлением о душевном здоровье согласуется практически всё из сказанного выше об образном строе концерта и остаётся упомянуть два немаловажных момента: господство диатоники и безыскусность оркестровки (автор совершенно не помышляет о тонкостях и деталях, главное для него — точно, сильно и впрямую донести мысль).

Ясность и простота начинается с общей установки-ограничителя: никакого нарочитого глубокомыслия, никаких философских проблем и абстракций, всё о земных, реальных вещах, всё зримо, конкретно, осязаемо. Это закономерно отражается на выборе средств выразительности. Если взять тонально-гармоническую сферу, то при всей свежести трактовки для неё характерна абсолютно выдержанная тональная определённость, подчеркнутая до схематизма обнажённым автентическим кадансированием, и что очень важно — внешне сложные аккордовые образования на поверку оказываются функционально совершенно отчётливыми.

В структурном отношении всё «разложено по полочкам», каждый из эпизодов выступает со своей образностью и многие из них расчленены между собой четко проставленной «точкой» или даже «восклицательным знаком» (цезура, пауза с ферматой, *G.P.*). И при этом целое спаяно превосходно — при всей щедрости и многообразии тематизма Прокофьев добивается слитности благодаря сочетанию признаков рондо (цементирующая роль рефренов), сонатной формы (пол-

ный набор тематических партий) и сонатно-симфонического цикла (включение медленного раздела и скерцо в качестве динамизированной репризы главной партии). Несмотря на кажущуюся странность и хаотичность, цементирующим оказывается и ладотональный распорядок, в котором роль центральных опор играют *Des* и одноимённый *cis* (они господствуют в шести эпизодах из двенадцати) с сопутствующими им тональностями *gis*, *H*, *E*, и есть чрезвычайно освежающая «оппозиция» в виде *C-dur* со своими спутниками *a-moll* и *e-moll*.

Наконец, гармоничность образного строя обеспечивается и благодаря сбалансированности привычного и нового. Концерту свойственны прочные связи с классикой, вплоть до прямых переключек с определёнными стилями далёких и ближайших предшественников (скажем, в фактуре деятельно-энергичных эпизодов — с Д.Скарлатти и К.Сен-Сансом, в лирической кантилене — с Э.Григом и С.Рахманиновым). Стилиевая направленность этого произведения нацелена не на дерзкий переворот, а на поступательное развитие традиций. Современные средства не вводятся резко, фронтально, «в лоб» — они включаются с подготовкой, постепенно, как бы под вуалью (допустим, в главной партии возникают довольно острые переченья типа сопряжений *sol* и *fa + la* или *do* и *si + re*, но они «проскакивают» в стремительном движении).

Однако при всей постепенности обновления, совершенно очевидна принадлежность XX веку. Его приметы более всего обнажены в выявлении чрезвычайно активного, подчеркнуто деятельного тона, и конкретнее — в духе деловитости. Это сказывается в господстве действенно-событийного начала, в повышенной импульсивности и мобильности (что, в частности, передаётся через поразительную интенсивность и непринужденность модулирования), а также в предельном лаконизме — показательны троекратно повторенная тоника в начале (без всяких «предисловий») и единственный «отрубающий» аккорд *sff staccato* в конце (без малейших «расшаркиваний»).

Всё самое характерное с точки зрения деятельно-деловитой манеры концентрирует в себе тематизм главной партии: кипение работы с неудержимым, целеустремлённым восхождением (как в общей направленности звукового потока, так и в его отталкивании от точек опор, вздымающихся по тонам *do*, *re*, *mi b*, *fa*), отчётливые веяния урбанистики (графичность письма, жёсткость вертикали, «ударный»

пианизм нонлегатного типа, токкатно-моторная основа с подключением суховатой штудии-экзерсиса), конструктивный подход (рациональная заданность движения с неукоснительно выдержанным ритмом восьмых и линейным сопряжением фактурных пластов).

Вступая в мир, открывая его для себя и утверждаясь в нём, герой прокофьевского концерта предстаёт наделённым исключительным зарядом жизненной энергии. Эта избыточность определяла его горячий темперамент, неуёмность, энтузиазм, окрылённость, давала веру в себя, порождала восторженное приятие бытия. То был музыкальный манифест молодого поколения, входившего в жизнь на заре XX столетия в нерастраченной полноте сил, возможностей и стремлений, что так резонировало известной блоковской строфе примерно тех же лет:

*О, весна без конца и без краю –
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном мечи!*

С.ПРОКОФЬЕВ СОНАТА № 2 ДЛЯ ФОРТЕПИАНО (1912)

Утверждение действенно-динамичного жизнеощущения

1. *Остро выраженный контраст двух типов мироощущения – действенного (избыток сил, волевой натиск, устремлённость в перспективу) и лирического (созерцательно-элегический характер, ретроспективный оттенок).*
2. *Поэтапное развёртывание конфликта двух сфер с вытеснением лиризма и конечным утверждением действенно-динамичного начала.*

Драматургия этой прокофьевской сонаты основана на резком сопоставлении двух образных сфер – действенной и лирической. Первая, преобладающая (основной тематизм I и IV частей, вся II), выступает с такими характеристиками, как нацеленность на активное действие, направленное вовне, волевой натиск, экспансивный настрой и явственно звучащая героическая нота, устремлённость в перспективу, обусловленная самоутверждением Модерна. Этому отвечает конструктивно чёткий, лапидарный тематизм (основан на импульсивно-заострённых, нередко императивных или нарочито угловатых интонациях), графическая жёсткость гармонического контура (с «твёрдыми» сопоставлениями типа *e – Des* и подчас с оголённым звучанием секунд и септим), интенсивная акцентуация (включая категоричные росчерки и «удары кулаком» в кадансах), широкий разброс партий правой и левой руки (даёт ощущение мощи, размаха), а также подчеркнутый лаконизм, в частности сказывающийся в компактности структур («рекорд» краткости поставлен по II части – простая трёхчастная форма, пролетающая практически на едином дыхании).

Определяющая суть ведущей образной сферы может быть сведена к одному слову: энергия. Однако стоит за ним масса смыслов – от самых общих до конкретно-специфических. С одной стороны, это

выражение избытка сил, повышенной активности, духа преодоления, современного динамизма, с другой – воспроизведение мускульной стихии или движения мчащегося локомотива (с наибольшей отчётливостью в начале финала). И то и другое базируется на арсенале соответствующих средств: бурный характер и чрезвычайно стремительные темпы, всевозможные токкатно-моторные формулы (часто на остиной основе), исключительная насыщенность и упругость ритма. Например, во II части одновременно взаимодействуют четыре ритмических пласта – общая пульсация восьмых, «толчковые» биения четвертей фундамента (иногда с затактовым заострением) и средних голосов, а также синкопированный рисунок мелодической линии, к чему в ходе развития добавляются сигнальные реплики и пунктирные фигуры.

Особенностью развертывания действенно-волевого начала является эволюция от сосредоточенности и напряжённости к праздничной раскованности. Максимально нацелена на серьёзную, драматизированную настроенность I часть, и именно с этой частью более всего связана сумрачная краска титульного *d-moll*. Уже в экспозиционном изложении встречается немало моментов повышенной напряжённости – скажем, в середине главной партии колющее диссонирование созвучия секунды (*do # + re #*) и жёсткое трение о него набатного оборота с *do ♯* и *si*, дополненное ритмическим перечнем дуолей и триолей (этот «перебивчатый» пульс напомнит о себе в упруго-импульсивной раскатке фактурного ритма первых тактов заключительной партии).

II и в меньшей степени IV части непрерывно вибрируют между деловитой собранностью и радостным возбуждением, но в конечном счете верх одерживает второе (особенно в финале). Так что в итоге II часть воспринимается как токката-скерцо (порой даже токката-пляс), а финал – как бурлящее празднество деятельных усилий с оттенком карнавальности (тарантельный ритм главной партии), едва ли не на грани с ярмарочными тонами (шумные, терпкие, пронзительно яркие краски трёх следующих тем с «перцем» внедряющихся тонов, с метрическими перебивками и остроакцентированной ритмикой). Тогда-то и обнаруживается свойственный музыке сонаты дух молодости, который находит себя в пафосе дерзаний (показательная деталь – стремительное завоевание всего диапазона в тт. 4–8 фина-

ла), в горячем темпераменте и свежести чувств, в задорном напоре с налётом задиристости и озорства (в полётно-вихревом потоке не раз проскальзывают скачущие ритмы).

* * *

Рассмотренным образам противостоит лирическая сфера, основные грани которой представлены в связующей и побочной партиях I части, а также в III части. Связующая партия — жемчужина сонаты; особую прелесть ей придаёт сопряжение почти ностальгической дымки воспоминаний (журчащая капля времени) и баюкающей «сказки жизни», причём ощущение инфантильности усилено внесением черт трогательной хрупкости и незащитности (ламентозный оттенок). Соткано это волшебство из непрерывного повторения краткой попевки, кружащейся наподобие веретена (по ниспадающим тонам *g – f – es – des*), и по её остигательной канве идёт чудесная «вышивка» разнообразным по рисунку, расцветивающим подголоском.

Детское подчёркнуто опосредованной связью со звучанием шарманки, выделением чистых красок квинт и кварт, поразительной простотой — всё выстроено на единственном автентическом обороте, при этом доминанта берётся без терции («оголённость» звучания), но зато с участием *#IV*, и возникающая при этом большая септима даёт щемящий оттенок.

С точки зрения драматургической значимости для цикла основным репрезентантом лирической сферы выступает побочная партия. Выдержанная в пейзажных тонах (иллюзия воздуха, простора передаётся, в частности, благодаря тоническим опорам на «пустую» квинту), она как бы являет собой просветлённую «печаль полей», что особенно отчётливо во втором предложении, когда на мелодию накладывается прихотливо ветвящийся подголосок (словно вьётся полевая тропинка). Эта тема, как и связующая, далека от однозначности. Есть в ней объективно-эпическая основа — в широте дыхания, в неспешности развёртывания, в прямых соприкосновениях с традицией национально-русской песенности (в том числе в плагальном колебании тонического устоя). С другой стороны, столь же органично присущ ей проникновенный лиризм, олицетворяющий неизбежно струящуюся грусть души (индивидуализированность общего склада, затуманенность пастельных тонов, игра светотени, субъективные ак-

центы фригийских понижений, воспроизведение гитарного аккомпанеента).

В III части подхватывается и доводится до предела драматическая настроенность, которая намечалась в ходе развития связующей и побочной партий в разработке I части. Происходит глубокое погружение во внутренний мир тонко чувствующей, рефлексирующей личности, сосредоточенной на неотвязных, бередящих мыслях. Основной мотив первой темы действительно звучит как *idée fixe* в градациях от тоскливого вопрошания (когда он интонируется *p* и на интервале квинты) до жгучего взывания (*f*, тритон и в заострении дважды пунктирного ритма).

Выражаясь поэтической строкой, «дума за думой, волна за волной» накатывают со всё более мучительной экспрессией. И в сущности ничего не меняет призрачное высветление в проведениях второй темы (зыбкое *pp*, внетональное блуждание со сплошной хроматизацией, «расплывчатый» метр $7/8$). К моменту кульминации (реприза первой темы) сумеречная исповедь души перерастает в поэму тревог и терзаний. В целом за этой сгущенно-психологической гаммой стоит нечто большее, чем просто тягостные раздумья: это и чувство всепроникающей усталости, подавленности, неприютности («потухшие» тона, понижающие интонации), и символ скорбного человеческого пути с чертами фатальности (очень характерна кода на мрачном органном пункте низкой тоники), и тяжёлое, безотрадное колыхание моря жизни (в конце первой темы есть даже эффект поглощающей в себя пучины — серия из 16 ниспадающих по полутонам тритонов).

При всём различии сказочно-инфантильной связующей партии, лироэпической побочной партии I части, а также медитативного тематизма III части, присущи им совершенно определённые родовые признаки: мягкость, возвышенность, поэтичность, созерцательный характер с тяготением к рефлексии, черты меланхолии или элегичности, безусловная соотнесённость со строем мыслей и чувств интеллигентной натуры. В сравнении с чёткостью и лаконизмом, которые так характерны для основной образной сферы, здесь наблюдается склонность к пространности высказывания, к текучим, несколько размытым структурам (более всего это касается III части). И ещё одно необходимое сопоставление: если в ведущей сфере всё насквозь пронизано духом современности и наделено подчёркнуто новаторским обликом,

то здесь лексика заметно ретроспективнее, лишена малейшего радикализма. Это совершенно явственно ввиду прямых соприкосновений со стилистикой Рахманинова и Мясковского, которые стали в 1910-е годы основными выразителями подобной настроенности.

От рахманиновской традиции отталкивается побочная партия I части (включая абсолютно нетипичный для Прокофьева ориентальный оттенок — увеличенные секунды в мелодике), а колыхание фона в первой теме III части отдалённо напоминает о фактуре симфонической поэмы «Остров мертвых» (см. к тому же флюиды рахманиновского гармонического языка в сопряжениях минорной тоники с минорной *b VII*). Поразительную близость к стилю Мясковского обнаруживает III часть, причем здесь воссоздан тот характернейший тонус, который самим Мясковским будет полнокровно освоен позже, в 1920-е годы (чисто «мясковское» воспроизведено в хроматической «паутине» второй темы). И ещё одна примечательная деталь — в репризе побочной темы этой части контур басового голоса напоминает *Dies irae* (как известно, Рахманинов и Мясковский вводили средневековый напев в свои сочинения чрезвычайно широко). Из других переключек можно отметить связующую тему I части, которая отзовется в основной теме метнеровской Сонаты-воспоминания *a-moll* (1919). В любом случае всё сказанное подтверждает связь рассмотренных образов с ушедшей Классической эпохой.

* * *

Как же строятся взаимоотношения рассмотренных образов? Начнём с того, что это не просто две контрастные сферы, а два противостоящих типа мироощущения. Вот почему между ними возникает конфликт, который развивается на протяжении всей сонаты в форме настойчивого вытеснения лиризма действительностью.

Зерно этого процесса заложено в главной партии I части, даже более того — в её тематическом ядре (исходный восьмитакт). Его начало может напомнить о лирико-драматических образах Шумана и раннего Скрябина с чертами порывистости и явственно прослушиваемой элегической нотой (текучесть мелодической линии, нервная взволнованность полиритмии восьмых и триолей, смягчённость вертикали: *t – сектаккорд минорной V – септаккорд #VI, квартсектаккорд II – минорная V – s*). Затем происходит стремительное на-

гнетание действенно-волевых импульсов, которое подытоживается завершением (тт. 7–8) — резко вскипающий взрыв решимости, выход к подчёркнутой твёрдости тона (форсированная артикуляция, отсекающий каданс, жёсткая гармоническая краска созвучия из четырёх больших секунд).

То, что запрограммировано в двойственной природе главной партии, с впечатляющей последовательностью проецируется на экспозицию и I часть в целом, а также на композиционный план всей сонаты. На уровне экспозиции нежная меланхолия связующей и побочной партий, вводимых контрастом сопоставления, оказывается сжатой железным обручем жизненной активности главной и заключительной партий, причем тема заключительной партии, ассимилируя мотив связующей партии, трансформирует его на свой лад (своевольная мятежность зигзагообразных пассажей на макроинтервалике).

В разработку вовлекаются все тематические элементы, и их противоборство достигает максимального напряжения в её основном разделе. Здесь одновременно взаимодействуют четыре пласта: первый, нижний, «бас» — в характере фигурированного органного пункта на мотивах связующей и заключительной партий; второй, «тенор» — на мотиве набата из середины главной партии (его роль особенно важна); третий, «альт» — на сигнальной «морзянке» оттуда же; четвертый, «сопрано» — на побочной партии, излагаемой в увеличении. Надо ли говорить, какой давящий пресс испытывают в этих условиях лирические образы, и понятно, что в ходе развития ничего не остаётся от того видимого спокойствия, с которым они появляются в начале разработки. В конце её они совершенно теряются под натиском экспансивной стихии, и резюмирующим становится завершающий аккорд, в котором важнее всего острый диссонирующий скрежет большой септимы *do # + si #* и малой секунды *fa # + sol #*.

Естественно, что происшедшее накладывает отпечаток на репризу: в связующей партии появляется оттенок смятения, а побочная звучит с надломом (в основном из-за гармонической перекраски, так как введение уменьшённого септаккорда обнажает теперь щемящий характер увеличенных секунд мелодии). Кода (возвращение главной партии) подытоживает процесс, окончательно сметая лиризм и подтверждая главенство волевой энергии восклицательным знаком заключительного аккорда-удара. Следовательно, и в масштабе всей

части лирические образы композиционно оказываются в плотных тисках ведущей образной сферы.

После острого и непосредственного конфликтного взаимодействия в сонатном *Allegro*, автор «разводит» участников драмы, предоставляя каждому из них возможность высказаться в обособленной части. При этом с точки зрения драматургии сонаты, взятой в целом, важны два момента. В скерцо находим, пожалуй, единственный для всей сонаты намёк на «обратную связь» — в смягчённости красок игровых образов середины можно усмотреть косвенное воздействие лирической сферы. И напротив: *Andante*, логически продолжая обозначенное в I части поражение этой сферы, доводит до предела наплыв отрицательных эмоций, в котором слышится подчас нечто от панихиды.

Тем более захватывающим воспринимается бурное кипение жизнедеятельности, шумный оптимизм и задорная бравура, с которыми врывается финал. Именно здесь происходит завершающее открытое столкновение действительности и лиризма, причём в совершенно непредвиденной форме. В начале разработки делается попытка возобновления меланхолической настроенности — появляется реминисценция побочной партии I части. Но уже во втором предложении темы вводятся аккорды арпеджиато, затем из неё вычленяется подголосок, приобретающий характер «хулиганского» мотива (язвительный излом хроматического восхождения на колком *staccato* трепака). То есть осуществляется безжалостная, откровенно пародийная деформация исходного облика приёмами балаганно-шутовского гротеска (нарочитое снижение происходит и благодаря имитации тапёрской музыки). Вводя такое сильнодействующее средство, как саркастическая издёвка и град насмешек, автор окончательно расправляется с «оппозицией», полностью освобождая территорию для бурлящего вихря токкатной энергии и водопада радостных ощущений (реприза).

Остаётся заметить, что свойственная сонате законченная система связей может быть проиллюстрирована на примере двух показательных штрихов. Во-первых, предпосылка к описанному осмеянию была намечена ещё в начале разработки I части (появление арпеджированных аккордов в изложении побочной партии и несколько эксцентричная подача связующей партии с ремаркой *scherzando*), а затем дополняется чертами насмешливой ироничности побочной пар-

тии финала (в характере гротескного танца). И во-вторых, в конце разработки финала проскальзывает явственный отголосок душевной борьбы и смятений III части.

Как видим, в финале лирические образы оказываются структурно зажатыми в ещё более жёсткие тиски главенствующей образности. И архитектура сонаты в целом подчинена тому же принципу (III часть в окружении остальных), а её сюжет выстроен следующим образом: от напряжённых коллизий I части через сопоставление сфер во II и III частях к праздничному жизнеутверждению в финале. Вытеснение лирики ведётся как серьёзными, так и буффонными средствами — в конечном счёте она категорически отвергается как синоним пассивности и размягчённости, а в качестве безусловной ценности выдвигается действенно-динамичное жизнеощущение, устремлённое в перспективу.

Не обсуждая этическую сторону данной концепции (проблематичность авторского подхода, неизбежно влекущего за собой существенные потери нравственного порядка), подчеркнём: при всей активности прессинга со стороны волевых образов, воплощены они в позитивном аспекте. К тому же, приходится признать объективную закономерность появления этой концепции не только потому, что столь совершенное художественное произведение не может быть случайностью, но и потому, что подобная идея разрабатывалась в ряде сочинений непосредственных предшественников композитора. Одно из них — Четвёртая соната Скрябина и, очевидно, совсем не случайно Прокофьев писал о ней в одном из писем 1909 года: «Это самая лучшая его соната. Я её часто играю» (12–481).

И. СТРАВИНСКИЙ

«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ» (1910–1913)

**Комплекс агрессивности
как изначальная сущность XX века**

1. *От энергии как таковой через энергию урбанизированную к энергии агрессивной.*
2. *Подчинение скифско-варваристского начала раскрытию агрессивно-разрушительных проявлений.*
3. *У истоков XX века – микропроцессы, стихийность, «язычество», извержение «ядра» эпохи.*

Приступая к рассмотрению балета И. Стравинского «Весна священная», сразу же необходимо заметить: его музыкально-художественное содержание неизмеримо шире, объёмнее и многозначнее того, что заложено в сюжетной канве. Вовсе не случайно фабула здесь очень условна, прочерчена она сугубо пунктирно – только в самых общих названиях сцен, частей и произведения в целом. Уже в этом угадывается стремление к обобщенной трактовке образов. Своего рода доказательством от противного может служить и то, что почти вся история «Весны священной» – история относительных удач в качестве музыкально-театрального опуса и история триумфов в качестве концертной композиции.

Сам композитор неоднократно отмечал внетеатральную природу своего детища: «То, что я пишу, это не балет, а фантазия в двух частях, идущих как две части симфонии... Идея шла от музыки, но не наоборот, “Весна священная” от начала до конца принадлежит музыке» (17–11, 30, 36). Вот почему логично видеть в зрительных и прочих внемузыкальных элементах в лучшем случае импульсы для творческого воображения автора, которые способствовали созданию подлинно симфонической концепции с художественными обобщениями, выводящими далеко за пределы, обозначенные в программных заголовках.

Обобщения эти связаны прежде всего с раскрытием комплекса агрессивности как изначальной сущности XX века. И поскольку проявления агрессивности немыслимы вне активного действия, «расследование» данного комплекса следует начать с рассмотрения образов энергии и динамической стихии вообще. А здесь, в свою очередь, первостепенным фактором для «Весны священной» явился ритм.

Общепризнанно, что ритм в этой партитуре зачастую приобретает значение ведущего элемента музыкальной выразительности. Гармонические средства в таких случаях обычно сводятся к предельному минимуму либо заменяются многозвучными структурами функционально неопределённого, полшумового характера, в которых важна не столько экспрессивность или красочность, сколько их материальная весомость, способствующая созданию ощущения плотности и вибрации фактурных масс и объёмов. В предельном варианте мелодическое интонирование как таковое аннулируется вообще (см. тематизм струнных и валторн в начальном разделе «Весенних гаданий») — в таких случаях перестаёт быть метафорой суждение «Стравинский низвел музыку до голого ритма» (5–143).

Способность ритма «Весны священной» к самостоятельной выразительности определяется его исключительной интенсивностью и ярко выраженным своеобразием. Самым мощным «двигателем» данной партитуры следует признать синкопу в её узком и широком понимании. Наряду с активным употреблением синкопы в привычном истолковании, Стравинский использует «синкопированный» метр, виртуозно оперируя сверхчастой, подчас ежетапной сменой размеров, причем размеров неквадратных или размеров заведомо неравной стоимости (к примеру, в «Величании избранной» $9/8$, $5/8$, $7/8$, $3/8$ или $7/4$, $3/8$, $4/8$, $7/4$).

И то и другое придаёт звуковому потоку чрезвычайную импульсивность. Она может олицетворять порыв неуправляемых сил, когда синкопированные рисунки являются самоценными, и она же передает образ целенаправленной энергии, устремляющейся в определённое русло, когда синкопы возникают на фоне регулярного движения. Пожалуй, именно такое сочетание регулярной и нерегулярной ритмики становится в «Весне священной» наиболее эффективным средством воплощения динамизма, сообщаям звучанию особую упругость, пружинящий характер. Кроме того, включаются полирит-

мические комбинации и полиметрические взаимодействия, которые создают акцентно-фоническую многослойность и тем самым обеспечивают дополнительное насыщение звуковой массы. Так складывается апофеоз ритма, непосредственно передающего энергию жеста, движения, динамического действия.

Упомянув такие понятия, как жест, движение, действие, можно заметить, что именно в этом смысле не случаен выбор жанра балета — по крайней мере, внешним стимулом для композитора служили предполагаемые танец, мимика, пантомима как наиболее естественное выражение двигательного начала. Причём с точки зрения динамической природы «Весны священной» здесь важна не мягкая пластика и соответственно не мелос, распев, а безраздельно господствующий акцент на подчеркнуто деятельных проявлениях, которые базируются на формульном тематизме с определяющей ролью ритма и фактуры.

Закон данной партитуры — максимум действенности и минимум статики, лирики, медитативности, созерцательности, допускаемых только в качестве оттеняющих моментов. Отсюда безусловная доминанта стремительных темпов, доводимых до головокружительного бега. Отсюда предельная громкостная шкала и сверхнасыщенные *tutti*. Отсюда, наконец, принцип мощных *crescendi*, действие которого распространяется и на композицию в целом — она представляет собой три большие волны нарастания темпа, динамики и фактурной массы: от первого Вступления к «Игре умыкания», от «Вешних хоро-водов» к «Выплясыванию земли» и от второго Вступления к «Великой священной пляске».

* * *

Образ энергии предстаёт в «Весне священной» с наибольшей обнажённостью в тех случаях, когда в действие включаются атрибуты урбанистического стиля. Будучи непосредственным свидетелем начала индустриальной эры, на глазах которого в обиход входила масса технических изобретений и нововведений (от телефона и радио до дизеля и аэроплана), Стравинский по крайней мере интуитивно стремился к претворению соответствующих моментов. По его воспоминаниям, первая из возникших тем балета представилась ему «в крепкой и жёсткой манере», и это явилось импульсом «создания музыки в таком же стиле» (17–30). Фраза «в крепкой и жёсткой манере» очень симпто-

матична для определения таких важнейших качеств звукового мышления XX века, как динамизм, конструктивная заданность, отражение особенностей двигательного процесса, порождённого веком машин.

Приводившееся выше суждение о низведении Стравинским музыки до голого ритма явно имело под собой и подоплеку восприятия ряда эпизодов «Весны священной», как «производственных», неодухотворённых по своему характеру. Крайнюю точку зрения в своё время высказывал Б.Асафьев: «В музыке Стравинского всё механизировано и во всём ритм машины» (1–165). И действительно, в отдельных сценах с полной наглядностью претворена работа различных механизмов — через сугубо инструментальные, откровенно схематизированные интонационные рисунки, через всевозможные остинатно-репетиционные формулы и различные токкатно-моторные звукоизобразительные фигуры, через равномерную, подчёркнуто регулярную пульсацию на основе достаточно единой, нормативной метрики, что вынуждало В.Каратыгина говорить о «монотонных, долбящих ритмах» (9–161).

Самую насыщенную репрезентацию подобных качеств даёт сцена «Весенние гадания». Она организована на основе взаимодействия массы мотивов, имитирующих работу всякого рода механизмов. Ведущий из этих мотивов можно обозначить словом «перестук», так как построен он из четырёх восьмых на трёх нотах (*re b – si b – mi b – si b*) — его состав сохраняется неизменным, незначительно варьируется регистр, тембровое облачение (он звучит преимущественно в сдержанно-деловой краске английского рожка).

Этот мотив является для данной сцены инвариантом, программирующим едва ли не весь остальной материал. Поэтому неудивительно, что многое здесь так или иначе напоминает механичный перестук. В сравнении с базисным мотивом, последующие образования основаны либо на развертывании и усложнении, либо на свертывании и примитивизации его контура. Кроме различных модификаций перестука представлены чисто фоновые звукоизобразительные детали — гудение, жужжание и бурчание (однотонные трели фаготов и скрипок с ц. 22), гудки и свистки (синкопированная педаль октавы гобоев в ц. 16), в сумме своей образующие гармонически нестройную, «загрязнённую», шумовую среду (см. в цц. 16 и 25 совмещение нескольких разнотональных опор, создающих расплывчатое пятно с охватом

почти всей хроматической гаммы). Именно к такому восприятию «Весенних гаданий» вплотную приближался Б.Асафьев: «Стрекот, шелест, скрип, постукивание... Впечатление, что музыка крутится, как колесо вокруг оси... Характер деловитый, кукольно-несвободный, без лирики» (1–46).

В приведённых словах прослушивается и мысль о такой неизбежной взаимосвязи: чем большее внимание сосредоточивается на механическом начале, тем всё дальше на задний план отодвигается начало человеческое. Нет спору, «производственный» процесс воспроизведён здесь превосходно. Работающие в разном режиме крупные («басовые») и малые («сопрановые»), сложные и простейшие механизмы, всякого рода вибрации, биения, шумы, переплетаясь во множестве полиритмических и полиметрических комбинаций, составляют универсальный набор конкретных изобразительных имитаций и в своей совокупности олицетворяют урбанистический «мотор» XX века. Однако в потоке машинной энергии происходит отчуждение от естественного, человеческого. Происходит это по причине конструктивной заданности мерного, чёткого, безостановочного движения, основанного на неизменных остигатных формулах, и ввиду сугубо инструментального, чисто графического рисунка фактуры, в котором господствуют холодные интервалы чистых кварт и квинт, диссонирующие макроскачки (малая септима и малая нона), сухие, колкие, «ощетинившиеся» созвучия и соответствующие приёмы звукоизвлечения (к примеру, у струнных — *staccato*, *pizzicato*, *spiccato*, *col legno*).

Нарочито внеэмоциональный характер, жёсткая регламентация, прямолинейность и схематизм вместо гибкости и живого дыхания — во всём подобном таится направленность против человека. И предпосылка эта в полной мере реализуется в ходе развёртывания урбанистического потенциала. Трансформация энергии вообще в агрессивную энергию происходит путем нагнетания силового прессинга, экспансии и батальности. И в данном отношении всё типичное даёт сцена «Весенние гадания». Рассмотрим её, присоединяя в целях полноты обобщений необходимые примеры из других эпизодов балета.

* * *

Силовой прессинг создаётся в «Весне священной», как правило, посредством разрастания фактурного потока, который посте-

пенно превращается в густую катящуюся массу. Её динамический напор кажется неостановимым — неумолимо надвигаясь, она чисто физическим воздействием подчиняет, буквально подминая под себя. Подобное устрашающее *crescendo* осуществляется на протяжении «Весенних гаданий» в четыре нарастающие волны (т. 3 ц. 12, ц. 18, ц. 22, ц. 30), вырываясь в конце в стихийное буйство энергии «Игры умыкания». Другой вариант прессинга — через беспощадный в своей методичности ритмический напор, подавляющий неукоснительной остинатностью, как происходит это в крайних разделах «Действа старцев — человечих праотцев».

Экспансивность начинается с акцентирования такого изначально присущего урбанистической энергии качества, как жёсткость, связанного прежде всего с «холодом» механического движения, с чёткостью «железного» ритма. Наиболее специфическая особенность этого акцентирования состоит в привнесении металлической окраски, в воспроизведении эффекта скрежета, лязга. Металлический скрежет имитируется с помощью нарочито грубых политональных наложений. Первый и простейший случай находим в предыкте к «Весенним гаданиям» (с т. 4 ц. 12), когда «перестук» скрипок с интервальным составом *si b – re b – mi b* накладывается в резком переченье на трель кларнета *do – re*. Ближайший случай лязгающей звучности встречаем в первом такте ц. 15, где включается концентрированный пучок экстремальных средств: *sforzandi* синкопированных восьмых, взятые скачком форшлагги, пронзительный тембр (высокий регистр свистящих малых флейт и малого кларнета), максимальная острота диссонирования (с учётом форшлаггов по две кварты в малосекундовом смещении — *do b + fa b* и *do + fa*, затем *la b + re b* и *sol + do*).

Ярко выраженная экспансивность обеспечивается обычно тем, что по причине резкой, отрывистой, форсированной артикуляции звукоизвлечение приобретает характер вколачивания. Особенно осязаемым это становится благодаря массивованным *tutti* и синкопированной акцентности, воспроизводимой на фоне регулярного ритмического пульса (см. завершение «Игры умыкания» и крайние разделы «Выплясывания земли»). Стремление передать энергию мощного удара приводит к чрезвычайному усилению роли ударных инструментов и определяет ударную трактовку остального инструментария. Причём ударные подчас берут на себя функцию «бича», подхлестываю-

шего остальные группы, что породило в «Весне священной» особую технику комплементарного ритма, когда сильнейшие толчки низких ударных как бы вызывают сотрясение остальной оркестровой массы (апогея подобный эффект достигает в финале балета).

Батальная образность получает в «Весне священной» весьма не-тривиальное истолкование. Почти начисто исключив из обращения фанфарные обороты, Стравинский широко использует более силь-нодействующую воинственную сигнальность, представленную как в простейшем, так и в усложнённом виде, но всегда пронзительную (обычно за счёт высокого регистра духовых) и часто с металличе-ским призвуком (засурдиненная медь). Сигнальность дополняется со-вершенно специфическими ритмоинтонационными образованиями, которые в своей категоричной императивности прямо напоминают приказ, команду, властный окрик (комплект образцов резкой жести-куляции и волевых возгласов — два такта до ц. 22 и два такта после неё). Отсутствует в данной партитуре и такой расхожий атрибут ба-тальной образности, как маршевость; её заменяет тяжело топочущий шаг. И, по всей видимости, именно с «Весны священной» начинается свою родословную характерная для музыки XX века батальная токкат-ность. Чтобы конкретизировать два последних момента, обратимся к эмблематическому тематизму «Весенних гаданий» («мотив натиска») и к среднему разделу «Выплясывания земли».

* * *

Фактурный тематизм начальных эпизодов сцены «Весенние га-дания», несмотря на относительно краткую зону действия (ц. 13–15, 18–21), с полным основанием воспринимается как эмблема произве-дения ввиду своей чеканности, сверхлапидарности, резко выражен-ной урбанистической характерности, а также ввиду яркого выявле-ния жёстко организованного силового напора. Знаменательно, что именно данное тематическое ядро и явилось исходным для всей пар-титуры, о чём свидетельствовал сам композитор (16–149).

Что делает этот мотив «мотивом натиска», причём натиска во-енного, агрессивного? Всё здесь сведено к единственному аккорду и его ритмической пульсации. Данный аккорд может трактоваться по-разному. С формальной точки зрения это просто полигармония *Fes* + *квинтсектаккорд Es* (то есть два мажорных аккорда на рас-

стоянии большой септимы), с точки зрения интонационно-ладовых тяготений это сочетание может быть истолковано как соединение *t + секундааккорд VII* либо *VI + квинтсекстааккорд D в as* (то есть как полиаккорд доминантового происхождения, никогда не разрешаемый в подразумеваемую тонику). В любом случае создается высочайшее конфликтное напряжение и чрезвычайная жёсткость, так как подобная вертикаль представляет собой образование кластерного типа, охватывая весь диатонический звукоряд. Помимо всего прочего, эта усложнённая диссонантно-кластерная структура обеспечивает исключительную плотность, которая усиливается сплошным заполнением нижнего регистра, динамикой *ff* и движением смычка вниз у струнных на каждой ноте. Так формируется густая, спрессованная, монолитная и «ощетинившаяся» звуковая масса, своего рода аккорд-броня.

Не менее важен в «мотиве натиска» характер пульсации. Обозначение *Tempo giusto* не просто исключает какие-либо отклонения от темпа и метра, но в данном контексте содержит в себе указание на неукоснительно выдержанный мерный и чёткий ритм восьмых, символизирующий бесперебойное движение механизма (регулярный автоматизм основного ритма подчеркнут редкой для «Весны священной» квадратностью структуры – ровно восемь тактов). Этой ударно-репетиционной пульсации уже самой по себе вполне достаточно для воплощения топчущего шага военной машины (к примеру, в самом конце сцены «Тайные игры девушек» композитор ограничивается подобной формулой). Однако вдобавок ко всему на исходную канву накладывается иррегулярная сетка синкоп, резко акцентированных посредством *sforzandi* восьми валторн, что придаёт звуковому потоку импульсивно-взрывчатый характер. Так, вероятно, впервые в музыкальном искусстве было воссоздано чистейшее порождение XX века – ход-бег агрессивно-урбанистической энергии, её властный, неумолимо жёсткий напор.

Другой тип батальной токатности представлен в среднем разделе «Выплясывания земли». По существу его тематизм пронизывает всю сцену, хотя во вступительном эпизоде и в репризе-коде (ц. 78) он является только подпочвой происходящего, а на поверхность вырывается с ц. 75. Ритмоинтонационным базисом здесь является не что иное, как мощный урбанистический мотор, собранный из

«разнокалиберных» *ostinati*: ход ровных четвертей у бас-кларнетов, репетиции триолей у большого барабана и шестнадцатых у литавр, гетерофонное наложение фигурационных рисунков шестнадцатыми у контрабасов и виолончелей. Это сугубо механическое движение в интервальном отношении организуется на основе увеличенного лада (чередование мелодических сегментов *fa # – sol # – si b* и *do – re – mi*, в сумме дающих полную целотоновую гамму), что сообщает энергетическому напору внеличную, отчуждённую окраску. При этом опорным мотивом служит тритон *do – fa #*, не просто подчёркивающий упругость силового поля, но и создающий конфликтное напряжение.

На данный динамический базис накладывается токкатный тематизм (главным образом у валторн и альтов), в котором «выстреливающая» броском вниз кварта сочетается с настойчиво долбящей репетиционностью и перемежается вращательными «перебежками». Главенствующий мотив тарантельного типа дополняется вариантом моторного бега в ещё более вихревом движении (шестнадцатые вместо триолей) и в интонационном обострении (замена кварты тритоном). В любом своём виде эти мотивы ввиду предельной краткости и чрезвычайной импульсивности походят на вонзающиеся осколки. Данный материал разрабатывается с исключительной интенсивностью, в формах совершенно свободного, непредсказуемого контрапункта, порождая пространственный эффект лихорадочной ружейной перестрелки, идущей из разных точек, и трассирующих пулеметных очередей в различных направлениях. Острые сигнальные реплики труб делают батальную картину законченной. Несмотря на осколочность тематизма, целое оказывается единым потоком, стремительно разрастающимся в ураганную лавину воинственной сверхэнергии.

* * *

Рассмотренные выше динамические факторы являются материальной основой для реализации комплекса агрессивности, определяющего направленность «Весны священной». Другие факторы, служащие воплощению этого комплекса, лежат в плоскости того феномена, который определим как скифско-варваристское начало, в крайнем своем выражении подводящее к грани вандалистских проявлений.

Первый из признаков варваристской природы «Весны священной» состоит в культе художественного примитива. Для Стравинского

установка на примитив была вполне осознанной: «Сочиния “Весну священную” я представлял себе сценическую сторону произведения как ряд совсем простых ритмических движений, исполняемых большими группами танцоров» (20–92). В стремлении к простейшему оказываются неуместными гибкая, тонкая эмоциональная нюансировка, «деликатное» звукоизвлечение. Интонационный контур становится нарочито огрублённым, угловатым, резким, инструментальная звучность превращается, по остроумному замечанию В.Каратыгина, в «оркестровую зычность» (8–178). Происходит такое не только по причине общего громогласия и форсированной артикуляции, но и ввиду того что в тембровой палитре акцентируются крайние регистры — как предельно высокие, пронзительные, так и предельно низкие, тяжелые. Подобная трактовка оркестра является одним из проявлений плакатного заострения, свойственного всем компонентам «варварской» выразительности «Весны священной». Допустим, если взять интонационно-жанровые формы, то встречаем не танец и даже не пляс, а выплясывание, не шествие, а топчущее переступание, не мягкие заклички, а неистовые заклятья, не зов и возглас, а гортанный клич, выкрик.

Представленная в таком качестве выразительность оказывается уже в области натурализма, а временами и откровенного физиологизма. Именно к физиологическому воздействию зачастую тяготеет ритм — в силу своей самоценности и оголённости, о чём говорилось выше. В том же амплуа нередко предстаёт и гармоническая вертикаль, которая лишается ясной функциональной определённости и приобретает скорее шумовой характер. С наибольшей отчетливостью физиологизм предстаёт в сфере интонационно-жанровых структур, особенно тех, в которых происходит смыкание с открыто анималистскими проявлениями (имеется в виду воспроизведение рыка, рёва, мычания).

Впервые в полной мере подобный «зоологизм» обнажается на кульминации «Вешних хороводов» (ц. 53), где на основе битональных напластований и режущей диссонантности создаётся впечатление надсадного вопля (*fff tutti* из 43 оркестровых партий, приправленное «воющими» *glissandi* тромбонов). Максимальной остроты стихия мыка и ревущего голошения достигает в большом разделе, охватывающем заключение «Игры двух городов» и всё «Шествие Старейшего-Мудрейшего» (цц. 64–70).

Тематическим остовом этой «сцены мыка» становится поистине варварское *ostinato*: тяжеловерное, невероятно грубое звучание четырёх труб в октаву, поддержанных ударами большого барабана, а позже и там-тама, а также «треском» гуиро (этот латиноамериканский инструмент с его резким, специфическим тембром впервые был введён в симфонический оркестр именно в данной партитуре). Интонационное выражение варварства состоит здесь в ладотональной скудости и неосмысленности: при опорном тоне *sol #* вращение в рамках четырехзвучной «азиатской» ангемитоники *fa # – sol # – la # – do #*. Причём начальная и завершающая точки мотива сцеплены так, что его вращение напоминает соскоки на заигранной пластинке, усиливая впечатление тупости и механичности по-животному дремучего рёва. К тому же, помимо второстепенных разновысотных повторяющихся фигур, композитор вводит два остинатных мотива валторн и труб с опорным тоном *re*, которые благодаря тритоновому диссонированию со стержневым остинато (с центром *sol #*) дают кричаще-режущий эффект кликов-завываний.

В подобных страницах «Весны священной» с предельной обнажённостью представал нарочитый антиэстетизм, что означало сброс на уровень жизни инстинктов, жизни тёмной, слепой, и что нашло отражение в возникновении такого течения искусства начала XX века, как фовизм. Соотнесённость данного произведения с этим течением неоднократно фиксировалась как современниками, так и в более позднем восприятии. Дебюсси восклицал: «Это дикая музыка!» (22–37). Асафьев квалифицировал мир «Весны священной» как «мир диких звучаний» (2–57). В критических и исследовательских работах говорится не только о «впечатлении первобытной дикости» (21–179), но даже о «выпячивании и смаковании первобытно-дикого» (22–70). Не смог бы отрицать этого и сам автор, который одну из сцен («Величание избранной») именовал «дикой пляской» (23–284) и неодобрительно отзывался о звукозаписи музыки балета, сделанной Г.Караяном, поскольку исполнение, на его взгляд, оказалось «слишком отшлифованным» и перед слушателем предстает «скорее прирученный дикарь, чем настоящий» (19–91, 92).

* * *

Примитивистские и фовистские тенденции, взятые сами по себе, могут быть достаточно безобидными. Опасный характер они

приобретают в очень частом для «Весны священной» случае их соединения с ярко выраженными мужским началом и воинственной настроенностью, которые, попадая в контекст варваристской образности, как раз и порождают так называемое скифство.

Исследователи справедливо говорят не только о присутствии мужского начала, но и о его явном господстве. В качестве типичных признаков отмечается характер «властный, кряжистый» (1–49), «черты могучей, но варварски грубой силы, буйная ритмика, динамическая вздыбленность» (7–22). Главенствует подчеркнуто волевой напор, часто выражающий себя через резкий, повелительный жест. Об откровенно силовом прессинге уже говорилось, но теперь важно уточнить, что энергия нередко предстаёт как энергия мускульная, и целый ряд эпизодов воспринимается как мощная игра мышечных масс. В качестве фактурного эквивалента на передний план выдвигаются утяжелённые, грузные звучности с соответствующим перевесом нижних регистров. Недаром композитор в обилии вводит низкие тембры, добавляя к распространённым представителям оркестровых групп редкие видовые инструменты, причём, как правило, удваивая их: большой барабан и там-там, альтовая флейта, два английских рожка, два бас-кларнета, два контрафагота и в дополнение к двум тубам обязывает среди восьми валторн держать две теноровые тубы, а среди четырёх труб басовую трубу.

Воинственная настроенность — совершенно обязательный атрибут «скифства», и её фоническое овеществление начинается с всемерного внедрения всякого рода пронзительных и режущих звучаний.

Пронзительность обеспечивается главным образом за счет тембровых и регистровых ресурсов (конечно, при условии максимальной динамики). Приоритет здесь, естественно, удерживают высокие деревянные, и совсем не случайно в их числе представлены две флейты пикколо и кларнет пикколо (в тонах *D* и *Es*), при этом чрезвычайно интенсивно используется самая верхняя часть их диапазона. Кроме того, в помощь им подключаются высокие струнные, *Tromba piccola D* и *Timpani piccoli* (обращает на себя внимание авторское уточнение — *si пронзительный*). Спектр характерных проявлений: вызывающе резкий свист-высвист, диковатый вскрик (то и другое на многозвучных тиратах вверх и вниз, в том числе с исполь-

зованием трескучего *frullato*), стремительные пассажи-пробеги в одном направлении или молниеобразные «синусоиды» (различные образцы см. в «Величании избранной»).

Разумеется, для степени пронзительности небезразличны и некоторые привходящие моменты — к примеру, специфические ладовые краски, гармоническое наполнение. Эти же моменты становятся основополагающими для придания звучанию режущего характера. В первую очередь, он достигается посредством исключительно жёсткой вертикали, представленной как отдельно взятым многослойным аккордом, так и последованием неразрешаемых остро-диссонирующих гармоний, что намного усиливает концентрацию диссонанса. В своё время американского композитора А.Копленда, одного из свидетелей восхождения «Весны священной», более всего поразила именно эта сторона, и он со смешанным чувством восхищения и растерянности говорил о «новых и неслыханных звуковых нагромождениях», верно подметив «намеренный выбор резких, диссонантных созвучий» (5–166).

Подобная намеренность обнаруживается в настолько явной избирательности созвучий малой секунды, тритона и большой септимы, что их следует считать лейтинтервалами данной партитуры. Каждый из этих максимально острых диссонансов может фигурировать в качестве определяющего компонента гармонической структуры, они могут соединяться в различных парных комбинациях, но в конечном счете устремление автора состоит в их полном суммировании в единый звуковой пучок с целью наиболее концентрированного воздействия (таков и последний аккорд произведения, являющийся итоговым моментом в целенаправленном действии данного принципа).

* * *

Интенсивнейшее использование диссонантной лейтинтервалики, придавая звучанию режущую окраску, одновременно способствует созданию атмосферы конфликтности. В ещё большей степени это определяется действием другого важнейшего принципа звуковой ткани «Весны священной» — принципа переченья, понимаемого как в узком, так и в самом широком смысле. В любом случае суть переченья состоит в создании нарочитого противоречия,

когда композитор явно добивался эффекта звучания как бы назло, поперек. Типичные примеры простейшего рода находим в начале «Игры умыкания»: ц. 37 — педалирующая полигармония *C* + *квинт-секстаккорд Es* валторн и труб уже сама по себе обеспечивает высокое напряжение, однако к ней добавляются синкопированные толчки *fa #* литавр, усиленных большим барабаном, и этот чуждый тон (тритон к *C* и малая секунда к терции *Es*) сообщает дух взрывчатой воинственности; ц. 40 — акцентированные реплики валторн на квинтовом острове *la – re* прорываются сквозь «враждебный» *квинт-секстаккорд Es* остальных инструментов, что даёт впечатление резко выраженного противопоставления.

Как видим, в подобных случаях едва ли не всё основано на отработке упоминавшихся выше лейтдиссонансов (малая секунда, тритон, большая септима). К аналогичным интервальным соотношениям тяготеют и более сложные формы переченья, связанные с полиладовостью и политональностью. Очень любопытен с точки зрения откровенной авторской «тенденциозности» один из фрагментов первого Вступления (ц. 5), где подголосок валторны упрямо и словно нарочно выступает в противоречии к опорной терции мелодической линии гобоя: если у него *mi*, то у неё *mi #*, и наоборот, что даёт непрерывное диссонирование (попеременно большая септима и малая нона) — в результате возникает въедливая, дребезжащая краска-раздражитель.

Намерение любыми средствами добиться максимально острого переченья с плакатной обнажённостью предстаёт в многочисленных случаях применения политональности. Типичные решения представлены в самом начале «Игры двух городов». О вступительном двухтакте будет сказано несколько позже. Второй двухтакт — тематическое ядро сцены: один и тот же мотив проводится одновременно в общетерцовых ладах (*F* и *fis*), и смысл данного простейшего, но очень эффективного приёма состоит в том, что в любой момент по вертикали так или иначе образуется созвучие большой септимы; и поскольку всё это звучит в однородном тембре валторн и к тому же на бурдоне тритонаккорда *do + fa # + do*, то возникает до физиологизма осязаемое ощущение чего-то свербящего и режущего наподобие зубной боли, некоего каверзного шила, упрямо торчащего и колющего живую ткань.

Третий двухтакт — отвечающий ведущему импульсу декорированный парафраз гобоев, английских рожков, трубы и высоких струнных (декорированность состоит в облачении основного тематизма пассажами параллельных трезвучий у флейт и кларнетов). Главное здесь состоит в том, что под мотив, заимствованный из предыдущего двухтакта и изложенный в совершенно диатоническом *F* лидийском, подкладывается «великанский» оборот с обрушивающимся шагом на большую нону вниз (тяжёлый, зычный тембр тромбонов и туб, поддержанных бас-кларнетом, контрафаготами, литаврами и низкими струнными). Этот оборот по причине совершенно чуждого звукового строя (*sol* # — *fa* # против *F*) вколачивается в основную тональность с невероятным скрежетом, как циклопический гвоздь.

Перечень по вертикали, о котором шла речь и которое является наиболее существенным, дополняется перечнем по горизонтали — мелодическим и метроритмическим. Мелодическое переченье, как правило, связано с акцентированным, «вызывающим» интонированием тритонов и больших септим. Именно с их соединённым действием встречаемся в начале сцены, только что рассмотренной как образец политонального переченья. Её вступительный двухтакт — своего рода «артподготовка» к введению основного материала: гулкие толчки тритоновых ходов вниз (к тому же в опоре на тритонаккорд) и синкопированное биение большесептимовых бросков вверх — то и другое воспринимается как гигантские шипы.

Рассуждать о метроритмическом переченьи даже не приходится — в «Весне священной» оно встречается буквально на каждом шагу и представлено в полиритмических наложениях, во взаимодействии регулярной и нерегулярной ритмики, а также во всякого рода сбоях и перебивах, создающих впечатление взрывчатости и по-особому угловатой воинственности.

Необходимо оговорить, что все перечисленные средства создают ясно выраженную скифскую окраску только при определённых условиях, а именно: мощное, форсированное по динамике звучание; фактурная плотность с тяготением к тяжёлым *tutti*; господство духовых инструментов при решающей роли медных; резкоакцентная, «ударная» артикуляция, заостряемая введением *sforzandi* и стаккатированием всей оркестровой массой; соответствующая жанрово-

семантическая система. Последний из названных компонентов в силу своей особой роли требует отдельного рассмотрения.

* * *

Варваристика «Весны священной» остриём своим нацелена на раскрытие агрессивно-разрушительных проявлений. И отмеченные выше свойства окончательно переводятся в данное русло ввиду активного действия весьма определённой жанрово-семантической системы, чем и определяется её особая роль.

На ближайших подступах к экспансии «скифства» находится то, что напоминает демонстрацию силы. Это и воинственное игрище, по-своему способное захватить стихийным буйством, огненным темпераментом, но ещё более — настораживающее хищным азартом, яростным возбуждением (тематически связанные между собой «Игра умыкания» и «Игра двух городов»). Это и кровожадный клич-вызов с торжествующей издёвкой, основанный на зычных, «горловых» выкриках («Взывание к пра́отцам»), или злой набат, грозовой и угрожающий (тт. 1–2 ц. 57, т. 79 ц. 58 и т.д.). Это и тяжело топчущее шествие, характер которого своё наиболее полное выражение находит в предкульминационных сценах обеих частей балета («Шествие Старейшего-Мудрейшего» и «Действо старцев — человечьих пра́отцев») с воспроизведением в них постепенно разрастающегося хода-надвигания, психологическое восприятие которого рассчитано на эволюцию от затаённой тревоги до чувства обречённости перед лицом фатально-устрашающей громады.

Беспорное достижение автора «Весны священной» состоит в том, что он сумел обрисовать не только подступы к скифской агрессивности, но и её непосредственные проявления, причём посвящены этому многие драматургически узловые разделы партитуры. Механизм варваристского экспансионизма Стравинский раскрывает в трёх основных ипостасях — брань-поношение, извержение агрессивной стихии и неистовое растаптывание.

В ходе развёртывания музыкального повествования многократно происходят выплески того, что, выражаясь дипломатично, можно назвать конфликтной речитацией, а по сути является воспроизведением средствами музыкального языка самой неприкрытой брани, часто в форме крикливо-злых диалогов, замешанных

на взаимных выпадах, ненависти, сквернословии. Накопления этого потока хулы приводят к апогею в среднем разделе финала (цц. 149–166), где запечатлён обряд разнузданных поношений, изрыгаемых ругательств. Злорадно-воинственные потрясения, дикие угрозы, иступлённое охаивание находят себя в форсированном, кричащем интонировании с непрямым мелодическим упором в диссонанс (*si b* или *sol b* к *d*), но ещё более в тембровой характеристике. Вульгарно-циничное «рычание» засурдиненных тромбонов с откликом пронзительно звучащих засурдиненных труб, а затем до визгливости острых трёх *piccoli* (флейта, кларнет, труба) — это поистине и скрежет зубовый, и глумливое освистывание.

Извержение агрессивной стихии может представлять и в достаточно привычных очертаниях — через дерзкий наступательный натиск, воинственные вторжения-нападения, батальные схватки, междуусобные распри. Но самое любопытное в данном отношении — обвалы катаклизмов, сопровождаемые оглушительным грохотом обрушивающихся звуковых глыб. Подобные извержения конфликтной лавы начинаются с «Игры умыкания», где впервые для данной партитуры на поверхность вырывается стихия своенравная, необузданная, где вихревое движение сочетается с массированными *tutti*, а неистово тремолирующие звучности (не только у струнных, но и у деревянных, а также у труб) с грохочущими *sforzandi*. Чрезвычайно показателен последний двутакт ц. 43, где вся вертикаль механически смещается на малую секунду вниз — мазок плакатно-грубый, примитивный, но воздействующий неотразимо, буквально физиологически передающий обвал-обрушивание тяжёлой фактурной массы.

Яростное растаптывание — пожалуй, самое своеобразное и характерное выражение варваристской агрессивности. Его суть состоит, как правило, в соединении ожесточённого выплясывания с неистово вколачиваемой аккордикой (рубленной, отрывистой, сверхрезкой, секущей) — в результате возникает эффект втоптывания. Всё типичное в данном отношении сосредоточено в «Величании избранной»: в основном тематизме — резкое сопоставление «ухающего» удара низких инструментов и пронзительного вскрика высоких тембров (то и другое *sff*, во многих партиях *staccato*); в дополняющем тематизме (с т. 2 ц. 106) — физиологически обнажённое топочущее переступание грузных, нарочито диссонирующих аккордов, выстроенных прежде

всего на тритонах и больших септимах. За отмеченными звукоизобразительными эффектами скрывался устрашающий натиск разрушительной энергии, которой свойственна бешеная жажда подавления, крови, уничтожения.

* * *

Вряд ли приходится заблуждаться на тот счёт, что всё сказанное о скифско-варваристском начале относится к некой мифической, безгранично удалённой от нас эпохе. Истинной сутью, конечно же, является отображение определённых процессов современной действительности, пусть и поданных в специфически гиперболизированной форме. И, может быть, именно благодаря этой гиперболизации композитору удалось с максимальной рельефностью обрисовать поистине варварскую подоплеку агрессивности нынешнего времени.

Свидетельства принадлежности Модерну представлены в данной партитуре в обилии: взрывчатость, импульсивность, а также скрывающиеся за экзотичностью нервозность, исключительная неуравновешенность психического склада; совмещение эстетического примитива с изощренно интеллектуальной проработкой материала; господство обезличенной стихии множеств и вместе с тем черты субъективного своеволия, индивидуалистического каприза, гротескного излома; наконец, весь комплекс выразительных средств, всецело соотносящийся только и сугубо с музыкальным мышлением XX века. Неоспоримым индикатором современного происхождения является также отмечавшаяся уже урбанистическая основа. Причем в скрещивании с новейшим техницизмом варваристика даёт, казалось бы, невероятный феномен, который можно обозначить как *mechanicus neobarbarus* (механический неоварвар). О «скифстве» в «Весне священной» зачастую можно говорить как об игре «стальных» мышц и вколачивании «железного» кулака (см. размеренно-методичное «вытаптывание» на тяжёлом полиаккорде в т. 1 ц. 13 и т. 2 ц. 103).

Образчиком «чудовищного» синтеза можно считать «сцену мыка» (ц. 64–70), которая рассматривалась выше как кульминация «зоологизма» и в то же время оказывается индустриальным действием. В самом деле, интересующий нас сейчас материал представлен к завершающему четырёхтакту ц. 70 в пяти фактурных пластах: первый — репетиционный пульс восьмых у фаготов и контрафаготов в полиметрическом

сочетании с биением ударных; второй — мерное движение четвертей в комплементарном сочленении и переплетающемся рисунке, искусно расписанном между тремя *piccoli* (флейта, кларнет *D*, труба *D*), тремя первыми трубами *C* и тромбонами; третий — острые сигнальные реплики в пунктирном ритме у гобоев с английским рожком, двух валторн (*V* и *VI*) и четвёртой трубы *C*; четвёртый — разнообразно выстроенные терассообразные фигуры кларнетов, бас-кларнетов, первых скрипок и виолончелей с контрабасами; пятый — ступенчато скользящие трели флейт и вторых скрипок с альтами. Наиболее важны первые три слоя, семантическая характеристика которых видится следующей: первый — неотступный, метрономически ровный перестук механизма; второй — грузное перешагивание, напоминающее перемалывающее движение гигантских жерновов; третий порождает многоликие ассоциации — с пронзительным звучанием свистков или клаксонов, со свербящим повизгиванием механической пилы, но более всего с режущим лязгом. Все отмеченные пласты основаны на остинатных формулах и тритоновой краске (как интонации или как созвучия), что даёт жёсткий, холодный, отчуждающий характер и вместе с регистрово-динамическим «раскручиванием» изображает нарастающий рёв множества двигателей. Этот рёв и общая атмосфера урбанистически шумового хаоса сливается с главенствующим здесь тупым звериным мычанием мотива туб, подкреплённого завыванием четырёх первых валторн. Так возникает феномен модернизированного варварства, а в случае подключения агрессивных устремлений — своего рода машинизированный вандализм.

* * *

Только что говорилось, что за скифско-варваристской природой «Весны священной» скрываются определённые черты современной эпохи и современного человека. Однако следует уточнить — речь должна идти не столько о Модерне вообще, сколько о его истоках. Вот откуда такое влечение к корням бытия, к изначальному, первозданному, к раскрытию всякого рода первичных побуждений и реакций.

Обо всём этом можно в достаточной степени судить по предыдущим разделам анализа, где отмечались следующие моменты: выдвижение ритма, который нёс в себе не только динамические функции, но и способствовал определённому физиологическому обнажению

выразительности (не случайно в отношении к данной партитуре получила хождение перефразировка библейского выражения «В начале был ритм»); варварски-скифский характер, всем своим существом устремлённый к первородному, и вытекающие отсюда сброс на уровень примитива, господство инстинкта, анималистские элементы, а также акцентирование двух коренных сущностей — мужского и женского начала (о первой говорилось, о второй будет сказано позже). Теперь, переходя к специальному рассмотрению проявлений изначального, выясним действие факторов, связанных с микропроцессами, стихийностью, «язычеством» и с извращением «ядра» эпохи.

Можно говорить об определённой закономерности выявления микропроцессов в музыке Стравинского, как и у ряда других композиторов этого времени, особенно в сфере фольклоризма (Барток). Это была в некотором роде параллель к аналогичным течениям в науке: возникновение в начале XX века атомной физики как таковой, а непосредственно в годы создания «Весны священной» — открытие атомного ядра (1911, Э.Резерфорд) и создание модели атома (1913, Н.Бор).

Как же проявляла себя музыкальная «атомистика»? Её базой становится фонд предельно кратких, элементарных попевок, которые ввиду их эмбриональности Б.Асафьев удачно сравнивал с «клетками» (1–63), и значение которых столь велико, что они превращаются «в едва ли не главный конструктивный элемент музыки Стравинского» (5–200). Далее в силу вступает особого рода мотивная техника. Она начинается с отточенной до изощрённости работы над исходной попевкой — непрерывное изменение её контура (связанное, например, с усечением или разбуханием мотива), всевозможные метаморфозы и трансформации, как правило, вариантного типа (в качестве одного из самых характерных фрагментов можно привести ц. 43).

Следующий уровень — взаимодействие микроэлементов: их комбинирование, монтаж, сцепление, сращивание, нанизывание на единый ритмический стержень (см. цц. 142–148, затем 167–173). Осуществляется это с искуснейшим мастерством и органичностью, причём существенным фактором достижения органичности служит принцип прораствания. Речь идёт о постепенном возникновении одного мотива из другого (ближайший образец находим в самом начале, где мотив кларнета вырастает из мотива фагота), что проецируется и на более крупные построения — эпизоды внутри отдельной сцены (скажем, в разде-

ле цц. 72–74 от фонового материала несколько раз отпочковывается долящая токатная фигура у валторн, которая затем выходит на первый план с ц. 75) и целые сцены (реприза первого Вступления построена так, что исходная тема фагота проводится только один раз, а всё остальное становится прелюдированием к «Весенним гаданиям»).

Принцип прорастания явно ведёт свое происхождение от «природной» диалектики. Оттуда же — подобие «корневой системы», из которой берут своё начало интонационные почки, ростки, побеги. Ещё одна ассоциация — жизнь микромира, который находится в непрерывной изменчивости, безостановочном движении, перемещении (напоминая мельтешение микроорганизмов, наблюдаемых в сильном увеличении). Великолепную иллюстрацию находим в первом Вступлении, где протекают любопытнейшие процессы: непрекращающееся обновление как за счёт включения всё новых тематических элементов, так и благодаря их постоянному варьированию, а главное — их взаимопротекание, сращивание и отталкивание, сплетение и расплетение, наложение, перекрещивание, вытеснение и захлестывание одного другим.

Пребывание на уровне тематических «ячеек», кратких ритмоинтонационных формул и оборотов означало не только выход к подпочве изначально-природного существования, но очень часто и апелляцию к сфере подсознания. Обращение к микроструктурам с одновременным подключением причудливо-архаической интонационности и фантастического колорита позволило запечатлеть жизнь «внутри», сотканную из инстинктов и ощущений, первичных побуждений и реакций. Одно из концентрированных воплощений происходящего в сфере подсознания находим во втором Вступлении с его ирреально-затаённым, несколько мистическим характером, с заповедными зовами, блуждающими мотивами, таинственными шорохами, «вздрагивающими» ритмическими фигурами и призрачными мерцаниями (трепетная вибрация струнных и деревянных духовых, блики флейтовых и скрипичных флажолетов, зыбкое покачивание мажорно-минорной терции у засурдиненных труб).

* * *

Стихийность принадлежит проявлениям изначального в силу того, что являет собой идущее из недр природы и человеческой на-

туры. Являет она себя прежде всего в формах брожения жизненных сил и выплеска раскрепощенной энергии, не связанной контролем рассудка.

У Стравинского стихийность обычно связана с принципом множественности, действие которого пронизывает художественную структуру как по горизонтали, так и по вертикали. По горизонтали — непрерывная, сверхчастая смена тематических контрастов, сопрягаемых по типу калейдоскопа (допустим, в «Игре умыкания» нормой масштаба составляющих «кадров» становится протяжённость в 2–3 такта — и это при темпе *Presto*!!). По вертикали — от плетения гетерофонной ткани из единой интонационно-ритмической нити до соединения в одновременности множества различных рисунков (на кульминации «Шествия Старейшего-Мудрейшего» представлено двенадцать разнотипных *ostinati*, причем многие из них даны в трёх-четырёх вариантах одновременно).

«Многогласие» — это, так сказать, количественная сторона стихийности. Внутреннюю её суть определяют спонтанность проявлений и то, что можно назвать разноголосицей. Спонтанность, помимо общего характера непредсказуемости и «бесконтрольности», отчётливее всего проявила себя в раскрепощении метроритма (перебивы размера, иррегулярная ритмика) и структуры, которая komponуется очень свободно, без заботы о логической мотивированности, о какой-либо упорядоченности и соразмерности составляющих частей (см. четырехтактный «Поцелуй земли» в окружении больших по объёму соседних сцен).

Разноголосица возникает в результате нарочитой рассогласованности взаимодействующих линий фактуры в градациях от их разноречия до открытого перечня, когда целое превращается в несвязный ворох разнородных голосов, звучащих откровенно вразброд. С этой целью используется полный набор трактуемых в соответствующем ключе *poli*: полиметрия, полиритмия, полимелодизм, полиладовость, политональность, и всё это под эгидой ещё одного *poli* — полифонии, понимаемой в данном случае как полная свобода линейных напластований, как ничем не стесняемая возможность совмещения совершенно разноплановых, в том числе и разнотональных оркестровых слоёв. И если в результате возникает шумный, разношёрстный, неописуемо пёстрый конгломерат, напоминающий

подчас вавилонское столпотворение, то это и было целью автора. Впервые подобное осуществлено в начальном Вступлении, особенно на его кульминации, где соединяется в общей сложности семнадцать линий, каждая со своим рисунком, ритмом, тембром, что подчёркнуто сосуществованием восьми ладотональных устоев.

Драматургический анализ позволяет утверждать, что в «Весне священной» безусловно господствует стихийность, понимаемая как вольная игра высвобожденной, раскованной энергии, как неукротимое буйство первородных сил в амплитуде от их смутного, глухого брожения до мощного разряда-извержения. В партитуре балета представлены и островки лироэпики, моменты медитативного торможения, эпизоды организованного действия, однако они либо срastaются со стихией («Выплясывание земли», «Величание избранной»), либо захлёстываются ею. Так, сцена «Весеннего гадания» в ходе развёртывания постепенно превращается в снежный ком разрастающихся наслоений, несвязанность которых подчеркнута разноустойной и разнотональной природой составляющих компонентов.

* * *

Мысленному взору Стравинского, как и других сотворцов «Весны священной» (Н.Рёриха, С.Дягилева, В.Нижинского), рисовались образы из жизни доисторических времён. Отсюда общая направленность сюжета, соответствующий подзаголовок («Картины языческой Руси») и посвящение («Николаю Константиновичу Рёриху»), в котором прочитывается не столько признательность автору исходного варианта сценария, сколько дань восхищения перед творчеством живописца, по-новому открывшего для отечественного искусства древнюю тематику.

Естественно, что и ориентированное всем этим восприятие слушателя-зрителя обычно пребывает в плену той же художественной иллюзии. Так, Б.Асафьев настойчиво отмечал «стихийные проявления первобытных инстинктов», «впечатление первобытной силы», «языческое действо» (1–47, 49, 71). Всё это справедливо, однако с учетом принципиальной поправки: перед нами не музыкальная реставрация некоего незапамятного прошлого, а всего-навсего метафора, позволившая передать глубинные черты человека начала XX века, связывающие его с корневыми, извечно-первородными формами су-

ществования, значимость которых была столь важна для новой эпохи, находящейся у истоков, только начинавшей свой путь и как бы проходившей стадию язычества.

Важнейшей частью в комплекс «язычества» входит скифско-варваристское начало. Оно уже было рассмотрено, поэтому обратимся к трём другим компонентам данного комплекса: обрядовость, пантеизм, архаика.

Сопричастность обрядовости к изначально-первозданному определяется тем, что творить обряд — значит апеллировать к опыту поколений, уходящему в толщу времён, освящённому традицией, пришедшей из глубин национального бытия. Этот момент является настолько значимым для «Весны священной», что её жанр с полным основанием можно определять как балет-обряд. Представлены здесь и более привычные формы обрядовости, связанные главным образом с игровой стихией, которая развернута очень широко, что даёт основание для ещё одного жанрового обозначения «Весны священной» — балет-игрище. В этом обозначении заложены и два оттенка, передающие особое своеобразие трактовки игрового начала как экстатического и воинственно-агрессивного.

Более редким для академического искусства является обрядовый пласт, уходящий своими корнями в весьма отдалённые времена и связанный с заклинательной семантикой. Его амплитуда колеблется от сравнительно «контролируемых» зовов-закличек до неистово-яростных заклятий. И в этой сфере своеобычие порождается столь присущими образному миру данной партитуры варваристикой (звериный вой в «сцене мыка», цц. 64–70) или экспансионизмом (оргия диких выкриков и топотаний в «Величании избранной»).

Самое неожиданное, во многом уникальное в «Весне священной» — сфера магии, представленная в градациях от моления, гадания до ворожбы, волхования и даже шаманства с характерной для него отчётливо зловещей окрашенностью. Здесь начиналось нечто сокровенно мистическое, труднопознаваемое, творимое в заповедных тайниках души и тела, поэтому широко включалось подсознательно-интуитивное начало, а происходившее воспринималось как таинство.

Естественно, в художественный обиход вовлекались совершенно специфические средства выразительности. Мелодический рисунок становится витиевато-запутывающим, что в сочетании с «чёрной

магией» тритона (как интонации, так и созвучия) и колебанием ладовых наклонов производит впечатление заговаривания. Важнейшим фактором магической ритуальности является остиная многоповторность какой-либо однотипной фигуры или даже единственного тона (к примеру, в среднем разделе финала «вздрагивающий» ритм-аккорд, слегка варьируемый гармонически, интонируется 119 раз). По-своему кудесничают странные, «чудные» форшлагы, представленные порой в сверхнасыщенной концентрации, — так, в эпизоде ц. 5–6 у гобоя, а затем английского рожка встречаем сразу четыре вида форшлагов (помимо секундовых, скачками на терцию и кварту, а также двойной *do # – fa # – mi* или *fa – si b – sol*).

В том же эпизоде встречаемся и с концентрацией другого рода: одновременное взаимодействие различных «способов ворожбы» — помимо попевок с форшлагами у английского рожка, это тема альтовой флейты, заканчивающаяся очень характерной вибрацией-раскачкой на интервале терции, репетиционный мотив бас-кларнета с больше-секундовым форшлагом снизу и ритмическим *accelerando*, мерцающее колыхание сложных квартовых структур и, кроме того, всевозможные причудливые пассажи, зигзагообразные арпеджиато, «бурчащие» трели у флейт и кларнетов (при этом обращает на себя внимание выделение видовых инструментов с их матовыми, затемнёнными тембрами). Подобная тематическая многопластовость, широко используемая композитором, выполняет свою специфическую функцию, дезориентируя восприятие, выбивая из-под него почву, запутывая.

В согласии с определяющим для образного мира «Весны священной» устремлением к экспансивно-агрессивным проявлениям, и сфера магического обнаруживает соответствующие склонности, отчётливее всего в специфических обрядах воинственных приготовлений. Один из вариантов — в характере шествия — с наибольшей полнотой и впечатляющей силой развёрнут в «Действе старцев — человеческих праотцев», где на мерном переступании расплывчатого аккорда-пятна (с «костяком» в виде увеличенного трезвучия) идёт неуклонная эскалация въедливо-змеистых «мотивов подозрительности» (у английского рожка и альтовой флейты), халдейского витийства ползуще-стелющейся мелодической фигурации и устрашающе-пронзительных заклинаний, нагоняющих ритуальную «дрожь» (от жалобной тремолации в ц. 133 до «обезумевших» трелей вопления в ц. 134).

Другой составной частью «язычества» является пантеизм, устремление к которому было заложено в авторском замысле, о чём свидетельствует общая концепционная установка Стравинского: «На протяжении всего моего произведения я даю почувствовать слушателям близость людей к земле, общность их жизни с землей» (19–470). Вполне естественно, что в слушательском восприятии возникали сходные ассоциации с заповедными дебрями, в которых гнездится жизнь первозданных существ, находящихся на уровне первичных чувствований и побуждений. В.Каратыгину казалось, что музыка этого балета «хочет слиться с природой, окружавшей первобытного человека. Она хочет кричать голосами зверей и птиц, трепетать шелестами и шорохами вековых лесов, верещать нестройными свирельными напевами древних пастухов» (6–159).

Всё это говорит о пантеистической направленности «Весны священной». «Первородному Адаму» отвечает соответствующая среда обитания — первозданная природа, воссозданная Стравинским с особой «натурностью». Этому служат различные пространственные эффекты. К примеру, в обрамляющей арке «Вешних хороводов» (цц. 48, 56) звучит трёхоктавная трель флейт (в ц. 56 — флейт и кларнетов), вызывающая осязаемое ощущение воздуха, простора. Помимо регистрового разброса композитор широко использует полиритмические и полиметрические, полиладовые и политональные приёмы — благодаря автономности линий возникает впечатление стереофонической объёмности, иллюзия звучаний, как бы исходящих из разных точек.

Отдельная грань музыкального пленэра связана с пастушьими наигрышами, изначально несущими в себе ощущение соприродности. Инструментарий «Весны священной» — это прежде всего «рожки и дудки» разной величины и тембровой окраски. Не случайно первое Вступление, звучащее по замыслу композитора, как «рой дудок весенних» (19–470) — настоящее царство «деревя», где необходимые имитации выполняют деревянные духовые, представленные в абсолютной полноте разновидностей, а также родственные им валторны и труба пикколо (пронзительный рожок). Законченно реализуется и столь присущая пастушеским наигрышам импровизационность (прекрасной иллюстрацией может служить титульный для данной партитуры мотив фагота).

Самое непосредственное смыкание с голосами природы происходит в многочисленных случаях подражаний птичьему пению, пере-свисту, гомону, клёкоте (их особенно много в первом Вступлении). Говоря об «ассортименте» средств, используемых композитором, сразу же следует упомянуть основных носителей данного слоя образности — это, конечно, тембры высоких деревянных духовых и прежде всего флейта во всех её разновидностях. В интонационном отношении господствует всякого рода звукоизобразительный материал: трели, форшлагы и морденты, причудливые фиоритуры, фигуративные *arpeggiati*, скользящие хроматические пассажи и прочая виртуозно-колористическая экзотика.

«Материальной базой» языческой стихии «Весны священной» является архаика. Обращение к глубинным пластам фольклора, к интонационности, которая ассоциируется с представлениями о древней музыкальной культуре, позволяло вскрывать нечто корневое, почвенное в человеческой натуре, находящейся у истоков новой эпохи. Для того чтобы обострить ощущение изначальности, Стравинский прибегает к тотальной архаизации всех элементов музыкальной речи.

В качестве жанровых прототипов чаще всего используются зовы, заклички, веснянки и другие древние календарные напевы, молитвенная псалмодия, духовный стих, различные виды колокольности. Опираясь на архаический славяно-русский попевочный фонд, композитор создаёт для него соответствующий контекст метроритмического изложения, ладовой организации (пралады, ангемитоника, пентатоника, натуральные лады, свободные ладовые гибриды), структурно-композиционного развертывания (микропроцессы, вариантность) и всякого рода специфических особенностей (ветвящаяся гетерофония, глиссандирующие эффекты и т.д.).

Суть архаики у Стравинского состоит прежде всего в особой, подчёркнутой угловатости, доходящей до корявости. Передаётся это через всякого рода ладоинтонационные деформации, через «грубые, неотёсанные массивы звучаний» (1–49), через «унисоны» в диссонирующие интервалы (малая секунда, тритон, большая септима), через различные переченья и «занозы», через нарочитую несогласованность одновременно звучащих линий, «чуждые» контрапункты и интональную «подкладку» под мелодический рисунок, наконец — через систему диковато-причудливых форшлагов (скачковых, двойных).

На время создания балета (1910–1913) приходилась начальная фаза мощного прорыва Модерна, чему в «Весне священной» соответствовал в полном смысле слова выброс сгустка-ядра, в котором был как бы спрессован огромный потенциал возможностей, рассчитанный на долговременную перспективу.

Самое непосредственное выражение это получило в форме исключительно мощного выплеска сил, взрыва энергии — и в её урбанистическом аспекте, и в варваристском обличье, но чаще всего в синтезе того и другого, что порождало феномен «машинизированного язычества» (динамизм индустриальной эпохи, спаянный с первозданной свежестью чувств и стихийностью реакций массовидного существа). Изначальная сверхэнергия — наиболее очевидная форма репрезентации столь характерной для «Весны священной» избыточности проявлений. Из других, внешне менее приметных моментов — доведённая до мыслимого предела вариантность как способность бесконечно множить исходную попевку, мотив, тему с их непрерывным, неистощимо изобретательным видоизменением, в чём проявилась и поразительная щедрость, и особого рода жажда неповторяемости.

Изобилие возможностей, избыточность сил и проявлений нашли преломление и в массе всякого рода открытий, заявленных в партитуре «Весны священной». Здесь есть открытия, сделанные на уровне целого художественного направления; важнейшее из них — фольклоризм XX века, основные принципы которого состояли в обращении к новым, неизведанным пластам народного творчества, в полной свободе их использования (подчинение индивидуальной манере композитора, авторизация) и в их разработке на базе новейших композиционных средств, что приводило к оригинальному синтезу «архаика — модерн».

Есть здесь и множество открытий в области музыкальной технологии: выдвижение на передний план метроритмических факторов (регулярность, иррегулярность и их взаимодействие, раскрепощение размера, остинатная техника), полиаккордика и политональность, резкие контрасты предельно плотной и предельно разрежённой фактуры и т.д. Воздействие данной партитуры не ограничилось ближайшими десятилетиями, в ней намечались и существенные черты авангардного мышления второй половины XX века — кластерные образо-

вания (см., к примеру, вертикаль в цц. 42 и 201), сонорно-шумовые эффекты (ц. 38), предвосхищение алеаторики (цц. 10–11).

Эвристический потенциал, заявленный на заре современной эпохи в «Весне священной», был настолько велик и настолько многое определил в дальнейшем прогрессе искусства, что партитуру этого балета с полным основанием можно считать манифестом и катехизисом музыки Модерна. Здесь программировалось (хотя бы в виде эскиза) практически всё существенное из того, что стало характерным для новейшего композиторского мышления. Среди взрывов музыки начала XX столетия (произведения Ч.Айвза, Б.Бартока, А.Веберна, С.Прокофьева, А.Шёнберга) то был самый крупный и мощный, более чем что-либо другое открывший шлюзы художественного радикализма.

О чём же возвещал этот, по выражению Б.Асафьева, «гениальный бросок в будущее» (1–254)? Бросая вызов прошлому, отказываясь от веками накопленных условностей и наслоений, «Весна священная» фиксировала в категорических формах рождение нового мира, резкий слом жизненного уклада, коренной переворот во всех сферах бытия. То был гигантский бродильный котел, в котором бурлил настой новой жизни, вскипали шедшие от почвы всеобщей материи соки новой эпохи и разворачивался её первозданный хаос. В меньшей степени, происходящее напоминало в своей стихийной буйственности извержение первородной магмы, и потому В.Каратыгин справедливо отмечал в данном произведении «вулканический темперамент» (9–159).

Однако вновь и вновь приходится констатировать, что извержение это острейшим своим было нацелено на выявление комплекса агрессивности как одного из важнейших импульсов начинавшего свой путь XX века. На поверхность существования вырвался джинн темных инстинктов, негативных побуждений. В предельном варианте это выливалось в неистовый пафос ожесточения, насилия, в разгул массового экстремизма, в оргию звероподобных существ, что означало одичание и вандализацию человека.

Разумеется, отнюдь не всё в «Весне священной» сводится к столь однозначным проявлениям. И более всего иное, гуманное сосредоточено в эпизодах, связанных с раскрытием женского начала, которое выступает ясно выраженным контрастом к доминирующему мужскому

началу. И только здесь мы встречаемся с поэтичностью в привычном значении слова — лирическая экспрессия, тонкость, душевная теплота, подчас даже оттенок идилличности, чему отвечают прозрачная фактура, тихая динамика, опора на мягкое покачивание хороводной и более традиционный, распевный мелодизм (характерные фрагменты — цц. 60, 93).

Однако подобные эпизоды всегда возникают только как небольшие островки или даже мимолетные блики, выступающие в роли кратковременных оттеняющих моментов среди тотального буйства агрессивной энергии. Эти осколки позитивно-гуманного всякий раз сметаются напором массово-внеличной стихии. Следует упомянуть и о характерной метаморфозе, которую обычно претерпевает в «Весне священной» игровая настроенность: в любом своём появлении ей уже с самого начала присущ воинственный пыл, и в ходе развёртывания она эволюционирует только в одном направлении — наполняется всё большим напряжением, конфликтным тоном, экспансивной окраской, приобретая грозный, устрашающий характер.

Следует признать, что отмеченный процесс вытеснения является в контексте «Весны священной» совершенно закономерным. Основные свидетельства тому — срастание дополняющих типов образности (лироэпической, игровой, патриархальной) с главенствующими (урбанистика и агрессивность), выведение всего из природной среды, дающей исходный импульс происходящему в человеческом мире, и общая объективно-внеличная настроенность.

Весь ход предшествующего анализа подводит к итоговой мысли о парадоксальной двойственности рассмотренного произведения. С одной стороны, главным в своей идейно-содержательной сути «Весна священная» нацелена на высвобождение стихийных, тёмных и слепых инстинктов, на утверждение примата грубой силы, если угодно — диктата силы, права сильного. Причём кульминационные моменты партитуры позволяют говорить о фиксации такого зловещего фантома XX века как вандалистское сладострастие попраiania и уничтожения. Созданием своего произведения Стравинский констатировал крушение привычных представлений о гуманизме, возведив «нашествием гуннов» новейшей генерации предстоящий пир одиозно-варварских проявлений и деформаций. В этом смысле «Весна священная» — художественный «монстр».

С другой стороны, перед нами неоспоримый шедевр, одно из высших приобретений человечества в области музыкального искусства. Его художественные достоинства состоят в исключительной яркости и силе образов, в неотразимой свежести, остроте и щедрости красок, в захватывающе буйном и властном темпераменте. Акцентированно и совершенно по-новому поданная национально-русская самобытность органично соединяется здесь с разработкой глобальной проблематики начала XX века, славянское «язычество» послужило в данном случае великолепным резонатором важнейших общечеловеческих процессов. Наконец, невозможно переоценить новаторское значение «Весны священной»: утверждая принципиально иной тип музыкального мышления, эта партитура (по крайней мере среди масштабных композиций) являлась для своего времени форпостом художественного развития — именно через неё, более чем через что-либо другое, музыка во всей отчётливости открыла для себя новую эру.

Таким образом, «Весна священная» представляет собой случай явного несоответствия эстетической и этической сторон. Одно дело констатировать её «яростные варваризмы» (10–173) — подобная характеристика воспринимается достаточно нейтрально, поскольку действует эффект отстранения в связи с выходом в условный мир художественной образности (именно в таком ракурсе и рассматривают обычно произведение Стравинского). Но совсем другое дело, если попытаться спроецировать звуковой мир данного балета в реальное измерение, в плоскость изображённого объекта как такового. Тогда окажется, что можно сколько угодно преклоняться перед «Весной священной» как явлением художественного порядка (это эстетика), но вряд ли мыслимо с восторгом отнестись к действительности, запечатлённой в балете (это этика).

Однако как бы там ни было, свою историческую задачу Стравинский выполнил блистательно, поведав жестокую, но глубинную правду о рождавшейся эпохе. Можно усматривать в его партитуре излишний радикализм и образную гиперболизацию, но даже если это и так, то понадобились они для того, чтобы ярко высветить буйственную мощь нового времени и чтобы беспощадно обнажить его негуманный лик. Таким, по свидетельству «Весны священной», был грозный исток Модерна.

И. СТРАВИНСКИЙ «ПЕСНЬ СОЛОВЬЯ»

(1913–1917)

Мир и человек начала XX века в первородности своих проявлений

1. *Грани первозданного: жанровая натура, «скифство», жизнь подсознания, сказочно-инфантильное начало.*
2. *Движение от динамизма внешних проявлений к внутренней сосредоточенности как отражение локальной ситуации второй половины 1910-х годов.*

Симфоническая поэма «Песнь соловья» была создана композитором на основе материала его оперы «Соловей». Опера писалась с большим перерывом, что существенно повлияло на её облик. I действие было начато в 1907 и закончено в 1909 году, то есть в самом начале творческого пути композитора, когда его индивидуальный почерк ещё не определился и находился в общем русле русской музыки 1900-х годов. II и III акты сочинены в 1913–1914 годах, когда Стравинский уже был автором балетов «Петрушка» и «Весна священная», снискавших ему мировое признание. Возникли эти два акта в условиях бурного обновления отечественного музыкального искусства, что весьма отличает их от I действия.

Стремление к воплощению нового национального стиля оказалось настолько сильным, что, дописывая оперу, композитор уже буквально физически не мог вернуться к изысканно-эстетизированному, несколько приглаженному стилю I акта и создал остальные два в совершенно ином ключе («язычество» и скомороший лубок в пестрой смеси с условной ориентальностью и конструктивно-урбанистическими элементами). Вот в чём причина «тканевой несовместимости» разновременно создававшихся частей оперы. И дело не только в стилистической несогласованности. В адрес I акта в исследовательской литературе нередко слышатся справедливые нарекания: «Весь характер несколько безжизненно-искусственный... Композитор довольствует-

ся эстетски салонным стилем. Эстетство I действия узкое, малоперспективное» (13–96, 97).

В сравнении с театральным вариантом, симфонической поэме «Песнь соловья» присуще эстетико-стилевое единство, обусловленное тем, что композитор сознательно основал её на материале только II и III действий оперы, написанных в новой манере и совершенно однородных, как отмечал это сам Стравинский (20–114). Кроме того, при переработке для оркестра он сконцентрировал внимание на ведущем тематизме и сумел подать его в инструментальных тембрах красочнее, рельефнее, поэтому в данной версии произведение оказалось художественно более значительным, что зафиксировано и в авторской оценке: «Считаю, что “Песнь соловья” — одна из наиболее удавшихся мне пьес» (17–30).

Можно сослаться также на мнение Б.Асафьева, который находил в рассматриваемом опусе «одно из живописнейших и красочнейших произведений русской музыки» и отмечал, что «в ряду партитур Стравинского (“Жар-птица”, “Петрушка”, “Весна священная”, “История солдата”) “Песнь соловья” является самой фееричной и сказочно-заманчивой, если не самой сильной по выразительности» (3–81). Сказанное заставляет предпочесть данное сочинение опере и побуждает рассмотреть именно его, тем более что в концепционном отношении оно вполне самостоятельно.

Определяющее качество содержания симфонической поэмы «Песнь соловья» — мир и человек в первородности своих проявлений. На относительно небольшом протяжении (произведение звучит около 24 минут) композитору удалось воссоздать целый «букет» разнообразных граней изначального. Основные из них — жанровая натура, «скифство», жизнь подсознания, сказочно-инфантильное начало. Причём всё это подано в чрезвычайно концентрированном виде, так что в отличие от оперы «Соловей» симфоническая поэма «Песнь соловья» способна произвести впечатление двойника сочинений типа «Весны священной».

* * *

Не столь очевиден дух первозданности в жанрово-характеристической сфере. Может показаться, что перед нами просто зарисовки празднества. Но в том-то и дело, что Стравинский словно бы не

обобщает, не эстетизирует жизненный материал с позиций академического искусства, а выплёскивает его во всей натуральности, «живьём» перенося прямо в партитуру. Отсюда осязаемая конкретность «шумства» (воспользуемся неологизмом А.Н.Толстого из его романа «Петр I») — «шумства» праздной толпы, переданного через мельтешащий ворох её ликов, через её нестройный гомон, суету, стрекот, колыхание (начальный раздел, затем с ц. 44). Отсюда терпкая сочность ярмарочных красок, бойких уличных ритмов, характеристических восклицаний, выкриков, гармошечных переборов, балалаечного треньканья, прорезываемых слепящими вспышками иллюминации.

Всё это обнаруживает прямые связи с картинно-изобразительной образностью балета «Петрушка» (1911) и раннего оркестрового опуса «Фейерверк» (1908), выступающей в сплаве с тем стилистическим компонентом, который в полную силу заявил о себе позже, в музыкально-театральном представлении «Байка» (1916). Речь идет о скоморошине. Её «инъекции» привносят в атмосферу праздности то лубочный, то разбитной оттенок (помимо названных разделов — цц. 25, 61). При этом ограничение краткими попевками, использование приплясок и погудок, гипертрофированные скачки, специфические инструментальные приемы типа *glissando* тромбонов не только дают утрированную характеристичность (порой с чертами глума), но и усиливают впечатление первозданности, что объясняется хронологической удалённостью жанровых истоков скоморошества.

«Скифство» как важнейшее выражение изначального, нашедшее яркое воплощение в «Весне священной» Стравинского и «Скифской сюите» Прокофьева, получило здесь довольно неожиданный и редкий поворот. Для его обозначения воспользуемся понятием-анахронизмом *азиатчина*, которое соответствует одному из устаревших значений слова *азиат* — *грубый, отсталый человек* (11–21).

В качестве предварительного условия своей художественной реализации данное явление предполагает наличие определённого колорита. При сочинении оперы по мотивам известной сказки Андерсена у Стравинского естественно возникло побуждение соотнести этот колорит с географией сюжета, в котором случай из жизни некоего китайского императора (один из эпизодов обозначен в партитуре как «Китайский марш», ц. 18) перекрещивается с упоминанием соседней Японии, откуда завезён искусственный соловей. При всей своей

условности звуковое решение ряда эпизодов достаточно однозначно ассоциируется с расхожим представлением о такого рода Востоке: пентатонная основа, движение параллельными квартами, тембры духовых, а в качестве «приправы» — хрупкая утончённость акварельных красок (см. в ц. 22 *divisi* первых скрипок на четыре группы с изысканным фоном челесты и арф).

Однако в контексте этого произведения ориентальное начало не имеет самодовлеющего значения. Автору было достаточно слегка пометить соответствующий колорит, для того чтобы вывести к действительно существенному — той самой «азиатчине», понимаемой как особая грань русской национальной природы, характерной именно для отечественного обихода в его соприкосновениях со скифским (хотя бы метафорически), среднеазиатским, а также с тем, что шло от времён монголо-татарского ига. В качестве аналогии можно напомнить, что о своей «татарской породе» говорит Алексей, главный герой романа Достоевского «Игрок» и одноимённой оперы Прокофьева.

Для музыкального искусства обрисовка данного феномена была достаточной редкостью: единичные, но острые штрихи в облике Хованского из оперы Мусоргского «Хованщина» (скачки вниз на тритон и дециму к назойливо вдальбливаемой II ступени) и в портрете Шахриара из симфонической сюиты Римского-Корсакова «Шехеразада», в отдельных чертах образа половцев из оперы Бородина «Князь Игорь» и татар из оперы Римского-Корсакова «Китеж», а непосредственно перед появлением рассматриваемого произведения — в характеристике Арапа из «Петрушки» и в некоторых фрагментах из «Весны священной».

В симфонической поэме «Песнь соловья» азиатская личина русского человека предстаёт с натуралистической обнажённостью, выходя на поверхность вначале в разделе с ц. 16, а затем в его репризе (ц. 61) с отголосками в эпизодах цц. 71, 77. Грузная, экспансивная маршевая поступь (*ff*, *molto pesante*) с зычными, воинственными сигналами и резкими, отрывистыми репликами-жестами (монополия медных), а подчас и с откровенной «бранью» (ц. 71) — вот из чего складывается формула грубо напирательной силы, зарисовка бонзбояр, шествующих с фанфаронской важностью и туповатым самодовольством, но тем не менее грозно, даже устрашающе. От всего этого явственно отдает ханским деспотизмом, но приходится признать,

что перед нами вариант фовизма, произрастающий от корней древа российского бытия.

* * *

Самое непосредственное отношение к изначальным сторонам существования имеет воссозданная в симфонической поэме «Песнь соловья» жизнь подсознания. Не случайно она тесно соприкасается здесь с пантеистическими ощущениями. Неоднократно возникает иллюзия пения птиц, гуканья и рыка существ, обитающих в нетронутой, дикой глухомани. В непосредственных связях с заповедной природой предстает и человеческое, когда на переднем плане оказываются не осознанные мысли и чувства, а интуитивные побуждения и реакции, инстинктивные влечения и эмоции.

Для погружения в эту сферу композитор избрал в качестве предпосылок, пожалуй, наиболее подходящие состояния: дрема, забытё, сонная грёза с сопутствующими им ощущениями томления, психологической размягчённости, «утробного» брожения. В эпизодах, связанных с подобными состояниями и ощущениями, некоторая осознанность чувства проявляется только в теме трубы (первое проведение — ц. 68, последнее — ц. 96). Много в ней идёт от колорита вечерних зорь — сумеречных, сопряженных с насторожённым затишьем, с зыбкостью и невняtnостью настроения. В остальном «зоровая тема» созвучна всей музыке забытья.

Впечатление расплывчатости создается за счёт двигательной заторможенности и интонационной нейтрализации. Нейтрализована горизонталь — всё выстроено на «дремотном» *ostinato* единственного аккорда, звучащего в мерной, бесконечно повторяющейся однотипной фигурации струнных и арф. Нейтрализована вертикаль — этой единственной педалирующей гармонией является квинтаккорд с характерной для него интервальной индифферентностью. Нейтрализован и лад — опорный квинтаккорд фона (*la b + mi b + si b + fa*) тяготеет к *As-dur* и вместе с тем содержит в себе два звука (*si b* и *fa*), которые становятся тональными центрами для плывущей над ним мелодии трубы (она колеблется между *f-moll* и *b-moll*), а в целом возникает сочленение параллельных звукорядов *As-dur* и *f-moll* с плагальной «добавкой» *b-moll*. В итоге происходит и нейтрализация воссоздаваемого состояния, что определяется также обращением к жанру колы-

бельной со свойственным ей монотонным повтором интонационных оборотов, с общим «разомлевшимся» характером.

В других эпизодах музыки дрёмы эта расплывчатость и аморфность выражена ещё отчетливей благодаря подчёркнутой статичности фактуры, смазанности рельефа. «Зовы» инстинктов рождаются в туманном мареве призрачно-ирреальной среды, сотканной из сугубо индивидуализированных звучностей (к примеру, в ц. 39 — *solí* флейты и малого кларнета на фоне бликов челесты, отдельных реплик засурдиненных струнных, флажолетов арф). Почти с физиологической осязаемостью Стравинский воспроизводит свойственный состоянию сонной истомы эффект непроизвольного вздрагивания. Оно может напоминать легкую дрожь, пробегающую по телу — в виде эксцентричных скерцо-каприсов (целая цепь этих крошечных фрагментов возникает, начиная с ц. 81). Представлены такие вздрагивания и в виде своеобразного тика. Скажем, в «зоровой теме» фон основан на сопряжении двух ритмических рисунков в размере $\frac{3}{8}$ с синкопой на второй шестнадцатой — этот импульсивный «щелчок» и даёт имитацию вздрагивания (как бы дёргаясь во сне).

Описанное пребывание в дремоте, забытии становится «плацдармом» для разворота сокровенного, труднодостижимого — жизни инстинктов, совершающейся в недрах психики, в тайниках подкорки, в глубинах «нутра». Наиболее приемлемый эквивалент этому потаённому миру композитор находит для себя в ритуалах ворожбы, колдовства, волхвования. Было подобное и в «Весне священной», а также в «Скифской сюите» Прокофьева. Но там — дополняющей сферой, а в симфонической поэме «Песнь соловья» магия подсознания выходит на первый план, в качестве ведущего слоя образности.

Волхв, кудесник, шаман — в таком амплуа выступает здесь Стравинский. Он искусно нагнетает круговерть закличек, гаданий, заговариваний, заклинаний, широко оперирует архаикой (очень показателен эпизод ц. 72 — «гундосящее» бормотание духовного стиха низким фаготом). Разумеется, за творимым «дремучим» действием, завораживающе-сладким дурманом и полусомнамбулической зачарованностью скрывается специфическая лирика томления инстинктов, таинство их тёмного и загадочного существования (помимо названных разделов см. также цц. 39–43, 58–60).

Раскрывая жизнь подсознания, автор не раз соприкасается с «чудным», диковинным (например, в эпизоде с обозначением «Игра искусственного соловья», цц. 58–60). В сценах «азиатчины» ощутимо подчас нечто игрушечное, невсамделишное. Зарисовки праздничной кутерьмы обнаруживают такую безоглядную отданность досужим утехам, в которой нет-нет, да проглянет отнюдь не взрослое. Всем этим рассмотренный выше материал хотя бы косвенно смыкается с проявлениями детского жизнеощущения, которые составляют весомую «статью доходов» симфонической поэмы «Песнь соловья» и принадлежность которых к «началу начал» доказывать не приходится.

Витания и причуды детской фантазии чаще всего остриём своим сходятся на чудесном, волшебном, сказочном, к чему в известной мере подталкивал и избранный сюжет. Всё основное концентрируется в двух интермеццо, перемежающих праздничное «шумство»: первое — ц. 13, второе — ц. 38 (с обозначением «Песня соловья»). Оба эпизода отмечены резким торможением темпа и переходом к предельно прозрачной фактуре — на фоне трелей и флажолетов солирующих струнных плетутся кружева свирельных фиоритур. Импровизации флейт — верх затейливости, прихотливости (поистине «волшебные флейты»!). В них, а также в истончённости сплошь индивидуализированных тембров чувствуется воздействие практики импрессионизма и «Мира искусства», но рафинированный изыск подчинён в данном случае претворению сказочно-инфантильного начала, обретая исключительное обаяние первородной чистоты.

* * *

Отроческое восприятие жизни являло собой не столько самостоятельный тип содержания, сколько любопытный знак «детства эпохи», если подразумевать под этим начальный этап эволюции современной цивилизации, совпавший с первыми десятилетиями XX века. Чудо бытия было во многом связано с ощущением открытия мира, который предстал перед человеком того времени как бы заново (ощущение это было и субъективным, но в определённой степени могло порождаться и объективной реальностью, так как вступающий в свои права Модерн принёс с собой массу дотоле неведомых вещей и явлений).

Вот в чём видится причина приподнято-восторженного отношения к окружающему, придающего симфонической поэме «Песнь соловья» ярко выраженный праздничный тонус. Гедонистический посыл ведёт к безусловной доминанте незамутнённых, радужных красок, всякого рода звончатых эффектов, что сообщает целому заведомо беспечальный характер. И если всего единожды (перед ц. 58) возникает эпизод стона-вопления, то в общем контексте он воспринимается как чисто внешняя, «представленческая» имитация драматической сценки, как забавный курьёз или просто розыгрыш. Гедонистической направленности отвечает и тяготение данного опуса к экзотике — ведь едва ли не всё здесь основано на причудливом, экстравагантном, «закудесном» (особенно интригует музыка скоморошских, «китайских» и сказочно-фантастических фрагментов).

Мир предстал полным чудес, таким коробом диковинок, поток которых поражал красочной пестротой. Выплеснутая щедрой рукой композитора «восхитительная мозаика» (3–81) в своей многосоставности и разноистоковости напоминает вавилонское столпотворение. Достаточно сказать, что произведение состоит из тринадцати более или менее отграниченных эпизодов и разделов. В свою очередь, семь разделов построены из ряда микроэпизодов (от трёх до десяти). Общее число структурных элементов — 46. Вдобавок ко всему, многие микроэпизоды расчленяются на ряд фрагментов. Показательно, что, заботясь о практическом удобстве исполнения, автор был вынужден проставить в небольшой партитуре почти сотню цифр. Предотвратить превращение этого неописуемого множества в хаотичную груду «осколков» позволило искусство тематического монтажа, заимствованное из творческого опыта Римского-Корсакова и доведённое Стравинским до мыслимого предела ювелирной отточенности.

* * *

Но помимо великолепной комбинационной техники в качестве скрепляющего фактора действует весьма определённая смысловая траектория: от динамизма праздничного действа, воинственных шествий и живости сказочных образов к статике дрёмы, забытья. Главенство динамического начала в первой половине композиции совершенно очевидно, но во второй её половине (с ц. 44) идёт стремительное драматургическое *diminuendo* — вначале за счёт резкого

сокращения репризных проведений материала (начальный раздел и его реприза с ц. 44, раздел с ц. 16 и его реприза с ц. 61), а затем посредством рассредоточения до отдельных, малоприметных отзвуков (последние «следы» — ц. 77 и перед ц. 96).

Статическая сфера, напротив, развивается по линии неуклонного *crescendo* своей значимости — поначалу она «вкрадывается» исподволь, но уже к концу первой половины произведения отвоёвывает себе большой раздел (ц. 39–43), а во второй половине неуклонно вытесняет динамические образы (начиная с ц. 58), выходя в конечном итоге к безраздельному господству.

На всём протяжении выдерживается контраст этих сфер, подчеркнутый, в частности, резким сопоставлением темпов: *Presto* для одной, *Larghetto*, *Adagio* и *Tranquillo* для другой. Запрограммированность авторской установки видится и в трактовке заключения (ц. 96) с его эффектом полного торможения, остывания и растворения — постепенное истаивание звучности фиксируется в многочисленных ремарках: *Tranquillo*, *Più tranquillo*, *Encore plus calme; dolcissimo, con sordino, comme un echo; morendo, p, più p, pp*.

За движением от динамики к статике угадывается определённый семантический подтекст. Действительно, в быстрых эпизодах преобладают сильные, дразнящие импульсы, до цветистости нарядный жанризм, простодушный иллюзион «фокусов и аттракционов». А в том сдвиге, который обнаруживают медленные разделы, нетрудно усмотреть стремление перейти от внешних проявлений к внутренней сосредоточенности, от бурного активизма, направленного вовне, к погружению внутрь. Видимо, не случайно выделена «зоровая тема» — тема наиболее содержательная и художественно ценная для всего произведения, тема с чертами осмысленности, одухотворённости, вдумчивости, единственная тема, наделённая достаточной серьёзностью и оттенком меланхолии (недаром в её контур внедряются интонации высветленного причета).

Смысл рассмотренной драматургической траектории не ограничивается рамками данной, единично взятой концепции. В ней любопытно отразилась локальная историко-художественная ситуация второй половины 1910-х годов. После «современнического» бума дерзких инициатив и взрыва новаций первой половины десятилетия, что для самого Стравинского было связано прежде всего с балетами

«Петрушка» и «Весна священная», в эти годы (особенно в 1917–1918) произошёл частичный отход от крайностей «бури и натиска», возникла своего рода усталость от избытка открытий, вызвавшая заметное снижение активности.

Временное затишье наметилось тогда и в музыке других крупнейших композиторов — Прокофьева (последние из «Мимолетностей», Первая симфония, Первый скрипичный концерт), Мясковского (Пятая симфония), что доказывает закономерность появления симфонической поэмы «Песнь соловья», которая своей структурно-драматургической организацией своеобразно моделировала отмеченную особенность переживаемого исторического этапа (в качестве далёкой параллели можно напомнить приходящийся на то же время развал фронтов Первой мировой войны).

Анализируемое произведение обращено преимущественно к декоративно-экзотическим ракурсам «языческого» направления, важнейшей функцией которого в отечественной музыке начала XX века являлся показ стихийных сил, их брожения и в частности — раскрытие феномена первозданности в природе и человеке. Пожалуй, интенсивнее других разрабатывал данную сферу именно Стравинский, и её преломление в его творчестве оказалось разнообразнее, ярче, чем у других. В свою очередь, «Песнь соловья» даёт едва ли не самое сублимированное воплощение изначального, что в первую очередь определяется настойчивым вслушиванием-вчувствованием в заповедную жизнь подсознания.

Во многих отношениях рассмотренная партитура стала итогом развития ведущей, чрезвычайно плодотворной линии искусства Стравинского 1910-х годов, суммируя целый ряд важнейших элементов, характерных для упоминавшихся выше произведений («Фейерверк», «Петрушка», «Весна священная», «Байка»), и одновременно знаменуя её близкий исход. «Засыпание», зафиксированное в коде симфонической поэмы «Песнь соловья», оказалось для Стравинского пророческим, поскольку непосредственно на отечественной фольклорной почве ему осталось сделать немного — доработка «Свадебки», в основном законченной к 1916 году, и создание «Истории солдата», уже балансирующей между русской и западной ментальностью, а также «Симфоний духовых», где верх над причетом и скоморошиной одерживает католическая хоральность...

ЦИТИРУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. — Л.: Музыка, 1977.
2. Асафьев Б. О балете. — Л.: Музыка, 1974.
3. Асафьев Б. О музыке XX века. — Л.: Музыка, 1982.
4. Белинский В. Полное собрание сочинений. — М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956. Т. 10.
5. Вершинина И. Ранние балеты Стравинского. — М.: Музыка, 1967.
6. Друскин М. Исследования, воспоминания. — М.; Л.: Советский композитор, 1977.
7. Из истории русской и советской музыки. — М.: Музыка, 1971. Вып. 1.
8. Каратыгин В. Избранные статьи. — М.; Л.: Музыка, 1965.
9. Каратыгин В. Жизнь, деятельность. Статьи и материалы. — Л.: Acadetia, 1927.
10. Музыка и современность. — М.: Музыка, 1966. Вып. 4.
11. Ожегов С. Словарь русского языка. — М.: Русский язык, 1986.
12. Прокофьев С. Автобиография. — М.: Советский композитор, 1982.
13. Смирнов В. Творческое формирование И.Ф.Стравинского. — Л.: Музыка, 1970.
14. Советская музыка. 1980. № 2.
15. Советская музыка. 1990. № 2.
16. Стравинский И. Диалоги. — Л.: Музыка, 1971.
17. Стравинский — публицист и собеседник. — М.: Советский композитор, 1988.
18. Стравинский И. Статьи, воспоминания. — М.: Советский композитор, 1985.
19. Стравинский И. Статьи и материалы. — М.: Советский композитор, 1973.
20. Стравинский И. Хроника моей жизни. — Л.: Музгиз, 1963.
21. Энтелис Л. Силуэты композиторов XX века. — Л.: Музыка, 1975.
22. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. — М.: Советский композитор, 1969.
23. Ярустовский Б. Избранное. — М.: Музыка, 1989.

СОДЕРЖАНИЕ

О концепционном методе	3
<i>С.Рахманинов</i> «Колокола» (1913)	10
<i>Н.Мяковский</i> Симфония № 5 (1914–1919)	18
<i>С.Прокофьев</i> Концерт № 1 для фортепиано с оркестром (1911–1912)	27
<i>С.Прокофьев</i> Соната № 2 для фортепиано (1912)	36
<i>И.Стравинский</i> «Весна священная» (1910–1913)	44
<i>И.Стравинский</i> «Песнь соловья» (1913–1917)	75
Цитируемая литература	85

Книжное издание

АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ ДЕМЧЕНКО
КОНЦЕПЦИОННЫЙ МЕТОД
МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Редактор Э. Плотица

Художник М. Цветкова

Компьютерная верстка Е. Вороновой

Лицензия № 009.196 ЛК № 000315

Н/К

Форм. бум. 60х90 1/16 . Печ. л. 5,5.

Уч.-изд. л. 6,05. Изд. № 11502.

Тираж 500 экз. Цена договорная.

Издательство «Композитор»
127006. Москва, Садовая-Триумфальная ул., д. 12/14.

Отпечатано в типографии ООО «ИПФ «ТАРТ»